

EL ESPACIO URBANO: UNIVERSO PARA UNA ACCIÓN.
LA ESPACIALIDAD NARRATIVA EN FORTUNATA Y JACINTA DE B.
P. GALDÓS Y EN LA FEBRE D'OR DE N. OLLER

TESIS DOCTORAL
DE ANTONIO ARROYO ALMARAZ

DIRIGIDA POR J. M. RIBERA LLOPIS

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Filología Románica
1998

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento expreso a D. J.M. Ribera Llopis, Profesor Titular del Departamento de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid, como Director de Tesis, por su ayuda sin condiciones, sus buenos consejos, sus acertadas orientaciones, desinteresadas sugerencias, grandes dosis de paciencia y palabras de aliento en los momentos de mayor dificultad.

Deseo manifestar igualmente mi gratitud a D^a Eugenia Popeanga Chelaru, Catedrática del Departamento de Filología Románica, y a D. Fermín J. Tamayo Pozueta, autor de la obra citada en este estudio, ya que ambos han resultado ser una guía necesaria para la realización del presente trabajo de investigación.

También deseo agradecer la colaboración de la profesora D^a M^a Ascensión Martínez Auñón y del profesor D. Jesús Ayet.

A todos vosotros, gracias.

Índice

I.- INTRODUCCIÓN.

pg. 7

I.1.- Criterios metodológicos desde el comparatismo e hipótesis de trabajo

pg. 10

I.2.- El encuentro de dos mundos literarios: Benito Pérez Galdós y Narcís Oller i Moragas

pg. 20

I.3.- Espacio urbano: primera aproximación al tema

pg. 88

I.3.1.- Fortunata y Jacinta

pg. 91

I.3.1.1.- Sentido de la novela

pg. 91

I.3.1.2.- Espacialización de la novela

pg. 96

I.3.1.2.1.- Espacio referencial

pg. 96

I.3.1.2.2.- Espacio textual

pg. 98

I.3.1.2.3.- Espacio simbólico

pg.102

I.3.2.- La febre d'or

pg.103

I.3.2.1.- Sentido de la novela

pg.103

I.3.2.2.- Espacialización de la novela

pg.106

I.3.2.2.1.- Espacio referencial

pg.106

I.3.2.2.2.- Espacio textual

pg.108

I.3.2.2.3.- Espacio simbólico

pg.110

I.4.- Notas

pg.113

II.- LA CIUDAD

pg.124

II.1.- Introducción: Marco referencial

pg.124

II.2.- Metamorfosis de la ciudad

pg.132

II.3.- Visión pesimista a través de la ciudad

pg.135

II.4.- La ciudad como espacio carnavalesco en La febre d'or

	pg.137
II.5.- París, espacio tópico	pg.140
II.6.- La ciudad como geografía social	pg.142
II.7.- Lo abstracto por lo concreto	pg.148
II.8.- La percepción de la ciudad desde la aptitud de los personajes: espacialización de Fortunata y Gil Foix	pg.154
II.9.- El viaje de novios en <u>Fortunata y Jacinta</u>	pg.159
II. 10.- Notas	pg.164

III.- LA CASA

III.1.- Introducción: extensión y sentido del término	pg.167
III.2.- Poética de la casa:	pg.176
III.2.1.- La casa: “Gigante ola que el viento riza y empuja y rueda y pasa y no sabe qué playas buscando va”	pg.178
III.2.2.- Perspectivas en la descripción	pg.183
III.2.3.- La casa, continente de la promiscuidad	pg.188
III.2.4.- El castillo y la prisión	pg.194
III.2.5.- Hacer/deshacer la casa como metáfora en las dos novelas	pg.215
III.2.6.- La otra casa: Las Micaelas	pg.234
III.3.- Notas	pg.256
	pg.258

IV.- ESPACIO DE ENCUENTRO

IV.1.- Introducción	pg.258
IV.2.- Encuentro humano colectivo: festivitas carnavalesca	pg.265
IV.3.- Encuentro en torno a un objeto: la mesa	pg.278
IV.4.- Encuentro en torno a un cuerpo: Fortunata	pg.288
IV.5.- Notas	pg.297

V.- CONCLUSIÓN	pg.302
-----------------------	--------

VI.- BIBLIOGRAFÍA	pg.319
--------------------------	--------

VI.1.- Ediciones de textos de los autores estudiados	pg.319
VI.2.- Documentación histórico-biográfica sobre los autores	pg.320
VI.3.- Teoría literaria	pg.322
VI.4.- Historia de la Literatura	pg.324
VI.5.- Crítica literaria	pg.326
VI.6.- Estudios diversos	pg.331
VI.7.- Bibliografía consultada y no citada en la tesis	pg.333

I.- INTRODUCCIÓN

Narcís Oller y Benito Pérez Galdós establecieron un espacio de encuentro entre ambos; este espacio lo es tanto personal, así lo testifica la correspondencia entre ellos, como el punto de unión desde sus respectivas obras, y de esto nos dan testimonio todos los trabajos que han suscitado y que en la actualidad siguen generando. Entre ellos se encuentra el que ya realizó en vida de ambos autores el escritor belga Camille Lemonnier, el cual escribió un artículo sobre Galdós y Oller a propósito de la aparición de La Papallona.

No tenemos un conocimiento explícito del contenido de este artículo, tan sólo la referencia que hace Oller de él en sus Memòries (Oller, N., 1962, pg.20). No obstante, lo que nos llama la atención es comprobar cómo Lemonnier veía este espacio común entre ambos escritores, lo cual le llevó a compararlos. De otros estudios que se han realizado comparativamente entre Galdós y Oller, podemos citar los siguientes:

- * Bonet, L.: Literatura, regionalismo y lucha de clases: Galdós, Pereda, N.Oller y Ramón D.Peres
- * Canepari, S.J.: B.Pérez Galdós and N.Oller: visión of a Real and a Novelistic Society
- * Gilabert, J.: “La febre d’or” de N.Oller y “Miau” de Galdós: dues visions de la realitat social a l’Espanya del segle XIX
- * Gilabert, J.: Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del S. XIX
- * Gilabert, J.: La obra de N.Oller y la novelística española del S. XIX(1)
- * Madrenas, M.D. y Ribera, J.M.: B.P.Galdós y N.Oller: la superación de la novela realista

Este encuentro es complejo y vasto: no se puede resumir con decir que ambos son escritores sumergidos en la estética del Realismo o el Naturalismo, ni que se deba a la influencia generada de uno sobre el otro o viceversa.

Son escritores que, partiendo de una misma concepción novelística, van más allá de esa realidad manifiesta y exploran la laberíntica y oscura naturaleza humana, como procuraremos demostrar

a lo largo de nuestro trabajo. Todo ello desde un dominio del lenguaje, explorando “la irreal realidad del lenguaje” (Barthes, R., 1967, pg 198), en una identificación entre lenguaje y vida. Prueba de esto que afirmamos está en los personajes, como Fortunata y Foix, por poner un ejemplo, que han quedado como seres vivos en el mundo literario.

Pretendo acercarme a ese punto de encuentro de ellos desde la perspectiva de la espacialidad narrativa, por el principal motivo de que son, tanto Oller como Galdós, los primeros en llevar a la literatura española el espacio urbano en todo su esplendor. Han asfaltado las páginas de la novela, haciendo recorrer por sus calles todo tipo de personajes, desde un alma caritativa como Guillermina Pacheco a un ambicioso Gil Foix enloquecido por la fiebre del oro.

Muchos son los méritos que forman parte del currículo de estos escritores, entre ellos está el de ser los poetas de la ciudad. Han elevado Madrid y Barcelona a categoría literaria. Son esos poetas “...que toda ciudad necesita para existir, para vivir, para verse también.” (Zambrano, M., 1989, pg. 175). Desentrañan, o algo saben, de ese espíritu que forma parte, que subyace, en la urbe dándole vida, y que otros escritores posteriores como C.J.Cela, F.Umbral, J. M. de Sagarra o M. Roig, por citar algunos de los principales bastiones, han mantenido y alimentado. Tanto Galdós como Oller, como también lo fueron Balzac y Dickens, son “...visionarios de lo visible, estos alucinados de lo real persiguen y descubren lo característico, lo simbólico, lo grotesco, lo melodramático, lo irónico y sobre todo la pronunciada individualidad de sus personajes, entre los cuales aparecen contrastes incesantes. Son mythopoets, cuyo campo predilecto de exploración mítica es la ciudad.” (Guillén, Cl., 1985, pg.374).

Para realizar este acercamiento vamos a partir de un conocimiento de ambos escritores y de la relación que mantuvieron, acercándonos así a ese espacio de encuentro personal que ellos crearon, observando paralelamente el movimiento literario que se fue dando a lo largo de sus vidas. Nos introducimos así, en primer lugar, en la biobibliografía. En segundo lugar, establecemos los criterios metodológicos desde los cuales vamos a acercarnos a ambos escritores, así como una primera lectura de las novelas desde la clave espacial, lo cual implica una primera aproximación al tema.

Hemos incorporado las referencias bibliográficas al texto conservando las notas, cuya finalidad es la de ampliar la información del texto. Igualmente, queremos hacer constar que hemos transcrito los documentos originales -principalmente la correspondencia entre Galdós y Oller- tal y como aparecen en el original de nuestra referencia, incluidas las erratas y faltas de ortografía que se pueden apreciar.

I.1.- CRITERIOS METODOLÓGICOS DESDE EL COMPARATISMO E HIPÓTESIS DE TRABAJO

La Literatura Comparada es una disciplina de formulación histórica. No entraremos ni en la revisión de su trayectoria, ni tampoco en la dimensión de su perfil entre las otras disciplinas de acceso y estudio del hecho literario, no haríamos sino repetir un discurso establecido. Por el contrario, destacaremos ciertos criterios que potencian sendos elementos de trabajo que, consideramos, nos pueden resultar útiles.

C. Guillén define la literatura comparada, en una primera aproximación al concepto, como aquella "...tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales..." (1985, pg. 13). Es decir, como un movimiento fluido que se establece entre lo local y lo universal, entre lo particular y lo general.

A.M.Rousseau y C.Pichois precisan la labor de la literatura comparada desde "...la descripción analítica, comparación metódica y diferencial, interpretación sintética de los fenómenos literarios interlingüísticos o interculturales, por la historia, la crítica y la filosofía, con el designio de comprender mejor la literatura como función específica del espíritu humano." (1969, pg.198). Establecen una doble definición basada en la descripción analítica, por un lado, y la comparación sintética, por el otro. Plantean, a su vez, cierta simbiosis entre diacronismo y sincronismo que, como veremos, va a permitir formular el concepto de interliterariedad.

A. Cioranescu distingue, dentro del comparatismo, entre relaciones de contacto (presencia de un nexo literario individual), relaciones de interferencia (interpenetración múltiple de ideas o de corrientes) y las relaciones de circulación que son los temas que circulan a lo largo de las épocas (1964, pg 126).

Estos tres elementos, contacto-interferencia-circulación, se ponen en evidencia, como veremos a lo largo de nuestro trabajo, cuando entramos a comparar la dimensión del espacio en nuestras obras; no obstante las relaciones de contacto vienen establecidas por lo que hemos denominado anteriormente como el movimiento fluido entre lo particular, el autor, y el movimiento literario al que se circunscribe en términos generales, en este caso el Realismo y el

Naturalismo. Pero lo particular implica las señas individuales, las características de ese autor que le distinguen entre otros autores, dentro del mismo grupo. A su vez, esa existencia de un nexo hacia lo general, es decir el grupo y la corriente estética, permite la vinculación entre distintos autores, como es el caso de Oller y Galdós, los cuales van tejiendo una red de conexiones e influencias. Esto último son las relaciones de interferencia que nosotros hemos intentado plasmar en la introducción de este estudio. Partiendo de la existencia de un mundo en común entre los dos autores nos interrogamos por el nivel de influencia que pudo haber entre ellos y, a su vez, el nivel de interpenetración con respecto a otros autores que nuestros escritores reconocen, como es el caso de la influencia de Balzac, Zola o Dickens fundamentalmente. Este conjunto teje un manto que, visto desde la perspectiva histórica, permite teorizar de forma estructurada sobre las relaciones de circulación, las cuales se circunscriben a una época determinada.

La tarea primordial de la Literatura Comparada, según observa C.Guillén, es la "...confrontación de la teoría de la literatura, siempre en marcha, con el vasto despliegue de saberes y de interrogaciones, siempre en aumento, que el comparatismo hace posible." (1985, pg. 121). Más adelante explicita esta tarea en la "...investigación, explicación y ordenación de estructuras diacrónicas y supranacionales" (1985, pg.408). Todo ello aplicado al espacio narrativo nos traslada a investigar aquellas opciones, relaciones, espacios semánticos y formales que abarca o enlaza, siendo el espacio una opción sobresaliente de los componentes narrativos en la literatura.

Por consiguiente, el comparatismo representa para nosotros una metatentativa por congregar, confrontar y descubrir las creaciones novelísticas de Narcís Oller y Benito Pérez Galdós, centrándonos en la principal novela de cada autor: La febre d'or y Fortunata y Jacinta, respectivamente. Obras que aglutinan lo primordial de la trayectoria literaria de cada escritor.

Como señalan C.M.Martínez-Blanco, J.M.Ribera Llopis y J.M Calvín Lechuga, existe una "...falta de tradición comparatista en el mundo de expresión hispana. Al menos de su práctica regular y rigurosa, tanto inconstante en el tiempo como falta de formulación en sus métodos. Pese a esto también hay que reconocer el atractivo campo de estudio que se abre para quien, sin desechar referencias a otras tradiciones circundantes, pase a contemplar críticamente la evolución de las literaturas cuyo espacio de desarrollo gira, fundamentalmente, sobre y en torno a una geografía e historia connaturales, las de la península Ibérica" (1989, pg. 345).

En esa dirección, es importante para nuestro estudio el enfoque de uno de los apartados significativos del comparatismo como es la zonología. Discutida en su momento la oportunidad o el desatino que pudiera suponer el atender la categoría de zona o área literaria -entendiendo por tal un ámbito histórico-cultural definido, por ejemplo, por la coincidencia o proximidad lingüística de las comunidades y tradiciones literarias que la ocupan, por la común experiencia ante las más variadas propuestas estéticas y ante diferentes tensiones histórico-políticas, o por el connatural entorno geográfico-, y habiéndose afirmado un grado intermedio de aprovechamiento limitado que no era pertinente establecer entre lo nacional y lo universal, creemos, por el contrario, en aquella categoría como soporte teórico más que adecuado para contemplar la península Ibérica desde nuestros intereses histórico-crítico-literarios. Permite, además, focalizar en esa ya determinada zona o área dos de sus tradiciones literarias -la castellana y la catalana- atendiendo a un momento específico de su historia y a dos de sus producciones narrativas.

En sus reconsideraciones sobre el comparatismo, I.Sötér (1974, pg. 17) plantea cómo una cierta coincidencia o uniformidad -nosotros la encaramos desde los signos de la correspondencia literaria- puede darse, además de entre otras posibilidades combinatorias, entre las literaturas de pueblos de idéntica cultura -aquello que nosotros leemos como código y ámbito cultural-. Esa perspectiva, en cualquier caso, nos habla de una conjunción que entendemos como zona o área literaria (I.Sötér, 1974, pg. 18). A este planteamiento se opone A.O. Aldridge (1973, pgs. 149-152) que le achaca una limitada utilidad, y procede al desmantelamiento de aquéllas que se dan como ejemplos, entre otras la latino-americana. En su opinión, esa realidad debe ir acotada de una serie de peculiaridades que, a su vez, nosotros deberíamos poder mantener aquí al tratar de la zona literaria peninsular y al establecer los dos referentes, castellano y catalán, con los que trabajamos.

Operando con el material aparecido en el volumen I (1-2) de 1973, de <<Neohelicon>> (Budapest), creemos poder trabajar sobre una serie de definiciones y mediante el establecimiento de una serie de características que consideramos operativas para la península y que sazonan el enlace de las literaturas castellana y catalana, para un estudio conjunto.

I. Neupokoeva (1973, pgs.115-130) establece la existencia de un plano regional de convivencia literaria entre lo nacional y lo mundial -lo cual encuentra correspondencia con las intervenciones de K. Krejčí, L. Gáldi, C. Guillén, E. Kushner, W. Bohuer, A. Dima o J. Weisgerber, quienes sí abogan por la rentabilidad y la realidad de la zona literaria en el mencionado volumen-. En función de esto reconocemos para el caso castellano-catalán la siguiente serie de elementos que operan sobre él:

proximidad de las lenguas literarias; comunitaria tradición cultural y artística; sistema común de géneros; carácter no estable de la zona, área o región, ni espacial ni temporal, especialmente en el caso que planteamos; nexos entre las tradiciones que la forman y por vecindad de orden geográfico, lingüístico, ético, folclórico e histórico.

El perfil que de todo ello surge creemos que es trasladable a la plataforma peninsular y al caso castellano-catalán, sobre todo tratándose, como se va a tratar, de un periodo histórico y de una producción literaria decimonónicas. Pensamos que es proyectable a nuestro caso todo aquello que dará como resultado lo que D. Durisin (1984 a) califica como comunidades interliterarias, noción que no elimina la posibilidad caracterizadora de lo individual, pero que permite contemplar las tradiciones que la forman como síntesis interliteraria. Es interesante ver como en varios de los comparatistas consultados, favorables a la zonología, se cuenta con la península Ibérica -si se atiende al criterio histórico-geográfico- o a España -cuando se trabaja con el criterio histórico-administrativo- para constatar su propuesta. Por ejemplo D. Durisin cita el caso de España cuando habla de las comunidades interliterarias asentadas sobre una base comunitaria política, la que él considera como tipo de interdependencia más constante, y para lo cual se vale también del ejemplo de las literaturas de los países socialistas. Incluye esa ejemplificación en su Theory of Literary Comparatistics, al tratar más detenidamente “Problems on Interliterary Communities” (1984 b, pgs. 273-299, v. pg. 290), apartado en el que volvemos a encontrar soporte para plantear nuestro estudio. Pensamos, y mantenemos como marco de trabajo, en la existencia de una zona literaria peninsular, dentro de la cual, y en función del tema de investigación que se trate, cabe, entre otras, la posibilidad de tomar dos de sus tradiciones literarias como referentes de trabajo. Y eso, y de acuerdo con D. Chizevski (1983, pgs. 14-18, 20-21), quien plantea estas cuestiones para abordar la historia de las literaturas eslavas, aceptando que siempre habrá que contar con el choque -o buscar el equilibrio- entre las fuerzas centrípetas y las fuerzas centrífugas que operan en toda zona literaria hacia o desde las tradiciones que la forman. El propio epistolario entre Pérez Galdós y Oller nos dará buena muestra de ello, por ejemplo al hallar una lengua de comunicación, la castellana, y por el contrario tener muy diversos criterios sobre el uso literario catalán. Añade el eslavista (1983, pg. 23) que una manera de encontrar la línea de estudio en ese magma es la de optar por su práctica genealógica o tematológica. No creemos hacer otra cosa al tratar en sendas novelas, de estética realista, de ambos autores, una cuestión como la del espacio narrativo que alcanza cuotas altas de protagonismo en sus títulos.

Acogiéndonos a esa propuesta, bajo un planteamiento comparatista, esencialmente contrastivo, y una metodología basada en el corte entre sincronía y diacronía, planteamos la lectura de dos obras asentadas y desarrolladas en el diversificado espacio cultural que tiene por eje la España de la segunda mitad del siglo XIX.

Lo que proponemos es un estudio de las interrelaciones literarias dadas entre dos de las tradiciones peninsulares -la castellana y la catalana-, ante una propuesta literaria específica como es el Realismo y todo ello focalizado sobre un punto concreto del espacio peninsular, particularmente el que hace referencia al mundo urbano y cosmopolita: la ciudad, a través de la plasmación narrativa de Barcelona y Madrid.

Hay que considerar que ya Balzac (2), entre otros escritores, había innovado la técnica de la narración a partir de la influencia fundamental de tres elementos que fueron, a su vez, revolucionarios en su época y que van a generar una concepción determinista del ser humano. Estos tres elementos son: la herencia biológica, el ambiente social y el movimiento histórico, no necesariamente por este orden. Esto le permite formular, como señala R. Gullón, que "...el ser depende del medio, condicionado por la atmósfera física y moral que respira." (1980, pg. 16). Aunque conviene puntualizar que Balzac, a diferencia de Zola, cree más en el hombre libre que en el hombre condicionado por la herencia: "Exprimer la nature voilà un but commun à Balzac et à Zola et pourtant quelle différence entre eux! L'hérédité chez Zola occupe la première place, Les Rougon Macquart en sont l'exemple le plus typique; chez Balzac elle existe mais il considère l'être humain comme libre, l'hérédité n'en fait pas un esclave, le milieu intervient avec ses influences bonnes ou mauvaises..." (Stevenson, N.W., 1938, pg. 208). Pero realmente podemos pensar que tanto la influencia de la ciencia como el positivismo actúan como pretextos ante esa innovación que estamos comentando y otorgan al espacio una categoría actuante en la novela que rebasa la mera concepción de lugar donde se encuentran los personajes: "...el espacio abandona su pasividad (...) de escenario pasa a viviente, como lo fueron en el siglo pasado el París de Balzac, el Londres de Dickens y el Madrid de Galdós." (Gullón, R., 1980, pg. 28). Y esto lo vamos a encontrar tanto en la novela de Oller como en la de Pérez Galdós, adaptado a las peculiaridades individuales y locales.

Nos apoyamos igualmente en la conceptualización de la interliterariedad peninsular, entendida como "...categoría en la que vienen a confluír un vector de orden diacronista y un vector de orden sincronista..." cuyo "...corte puede empezar a permitir la lectura contrastada pero interexplicativa del hecho literario peninsular..." (Ribera Llopis, J.M., 1994, pg.146). Desde las coordenadas diacrónicas contemplamos la historia o historias culturales y políticas que implican

a Madrid y Barcelona, y, respecto a la historia literaria, cómo encajan nuestros autores y sus obras en la tradición literaria peninsular. El vector sincrónico nos permite descifrar cómo cada tradición resuelve estéticamente y de forma peculiar propuestas comunes. Asimismo, la perspectiva literaria nos permite plantearnos una interrelación dialéctica que se caracteriza por la "...conciencia incesante de un problema. Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos." (Guillén, C., 1985, pg.28). No se trata, por tanto, de estudiar las influencias mutuas buscando una red de nexos, sino de plantear condiciones comunes. El comparatismo pudiera resultar más efectivo si se plantea bajo una perspectiva contrastiva.

Este planteamiento nos lleva a considerar, en nuestro estudio de las dos novelas, los siguientes aspectos:

Los contactos genéticos y otras relaciones entre los autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales.

Las interrelaciones dadas en la elaboración del espacio narrativo: aspectos sincrónicos y diacrónicos.

Las perspectivas de la globalidad y la tendencia particular, entre estética común y tendencia particular de cada autor.

El concepto polisémico de espacio, debido a la vinculación que se da en las novelas entre espacio y tema, así como la tematización histórica del espacio.

El análisis de los distintos códigos espaciales que encierran las novelas. En un primer análisis distinguimos tres: referencial, narrativo y simbólico que pasaremos a analizar en las dos obras.

También queremos señalar otro criterio metodológico adoptado en torno a la bibliografía sobre B.P. Galdós. De la extensísima bibliografía existente sobre nuestro autor, dado que tan sólo la Biblioteca Nacional de Madrid tiene registrados más de 700 títulos entre ediciones de sus obras y estudios literarios, hemos preferido centrarnos en aquellos trabajos que están relacionados más directamente con el objeto de nuestro estudio, resultándonos así más operativo.

Finalmente, queremos destacar, que cuando citamos algún fragmento de Fortunata y Jacinta va acompañado siempre de la siguiente leyenda: I,III,IV, pg. 181, por ejemplo. La referencia abarca, en primer lugar, la parte de la novela entre las cuatro que tiene; en segundo lugar, el capítulo; en tercer lugar, el subcapítulo, y, en último lugar la página donde se encuentra la cita. La edición de la obra la podemos consultar en la bibliografía.

Al hacerlo de La febre d'or aparece, por ejemplo: I,XII, pg. 152. En este caso la referencia abarca la parte de la novela, de las dos que tiene, el capítulo y la página.

I.2.- ENCUENTRO DE DOS MUNDOS LITERARIOS: BENITO PÉREZ GALDÓS Y NARCISO OLLER I MORAGAS

1840-50:

El 10 de mayo de 1843 nace a las tres de la tarde, en Las Palmas de Gran Canaria, Benito Pérez Galdós; en la calle del Cano. Último hijo de los diez que tuvo el matrimonio de Sebastián Pérez Macías y María de los Dolores Josefa Galdós y Medina. Tres años después, en 1846, nacía en la provincia de Tarragona Narcís Oller, hijo de una familia acomodada, por parte de la madre, Rosa Moragas i Tavern, en parte de origen francés. Al cumplir los dos años de edad Narcís se queda huérfano de padre y fue acogido, junto con la madre, en el seno de la familia del tío Josep Moragas i Tavern, hombre culto y autoritario con el que se inicia la formación cultural de Narcís Oller: “De noi, molt noi encara, ja vaig sentir gran afició a les lletres. Atengui bé que no dic als llibres.” (Oller, N., 1962, pg.1)(3).

La casa de los Moragas era el punto de reunión de lo intelectualmente más selecto en la villa de Valls, ciudad pequeña de la provincia de Tarragona. La biblioteca del tío era extensa y el adolescente Narcís tuvo ocasión de leer mucho, como él mismo confiesa en sus Memòries(4): “...don Josep Moragas i Tavern, tenia, en son casal de Valls, on vivíem, una esplèndida biblioteca que jo remenava a voluntat. Allí, entre el sens fi d'obres importants(...)una abundosa secció literària de clàssics(...) De llavors ençà, l'enjogassat i entremaliat xicot (i jo ho era molt durant la infantesa) es convertí en famolenc lector.” (Oller, N., 1962, pg.1)(5).

El inicio de las aficiones literarias de Oller está unido a su intervención anónima en los juegos florales de 1865, en compañía de J.Yxart. Els Jocs Florals a partir de 1862 van a constituir una de las plataformas más importantes para la prosa de creación. Daban premios otorgados por <<l'Ateneu Català>> que los convoca en solitario de 1861 a 1873.

En el caso de Galdós, posiblemente el germen de la vocación de escritor se encuentre en su padre y en el hermano de éste, su tío Domingo. Ambos participaron en la Guerra de la Independencia, en la cual Domingo compuso un diario o relación titulado Viaje que hice desde Canaria con la columna de Granaderos que pasó a la Península cuando la guerra con los franceses. Un pequeño y curioso episodio nacional salpicado de anécdotas, donde la historia interna se une a los sucesos de la historia externa, y denota el espíritu avizor de su tío. Igualmente, Sebastián Pérez, su padre, escribió unos apuntes de viaje, breves y concisos.

Algunas anécdotas sobre la infancia de nuestro autor nos las proporciona P. Ortiz-Armengol, como por ejemplo la sobreprotección que tuvo dentro de una familia donde abundaban las mujeres: “Parece que se trata de un niño extremadamente acobardado fuera de su casa, donde era un ser mimado por tres, por cuatro, hermanas mayores, y por unos padres tardíos en tenerlo. Probablemente, era en casa un rey excesivo y el mundo exterior tenía que verlo forzosamente como hostil. El niño tenía que sentirse muy próximo a sus hermanas; compartiría con ellas, en sus años mozos, las lecciones de piano, pues cuando el mozo llegó a Madrid a sus 19 años ya lo manejaba con soltura.” (Ortiz-Armengol, P., 1996, pg. 65).

El ambiente familiar estaba determinado por la presencia de la madre, <<mamá Dolores>>; una madre dominante que influyó mucho en sus hijas y en Galdós: “Las hermanas solteras, cuatro nada menos(...)con sus labores caseras, luto a todas horas, vida beata(...) De momento se percibe en los Galdós una tendencia a la endogamia: Carmen se había casado con un familiar llegado de Cuba. Las otras cuatro -ni siquiera Tomasa, la más bella- no rompieron el muro de aislamiento en que se encontraban en Las Palmas, debido a sus limitaciones económicas o a la personalidad severa de <<mamá Dolores>>(...)por razones oscuras(...)el ama de la casa prefería que su redil femenino no abandonase el celibato. Tipo humano que, muchos años más tarde, apareció en el escenario granadino de la casa de Bernarda Alba...” (Ortiz-Armengol, P., 1995, pg.71).

En esta década podemos destacar, entre otros aspectos de la prosa literaria, lo que D.L.Shaw denomina como “...la desintegración del movimiento romántico, en parte por sus propias divisiones internas y por la violenta oposición de los críticos de mentalidad tradicional(...)como por la muerte de dos de sus principales líderes: Espronceda en 1842 y Larra cinco años antes.” (1980, pg. 70). Se inicia lo que el mismo crítico denomina <<La primera prosa posromántica>>, con escritores como Jaime Balme y Donoso Cortés, sin olvidar que en 1844 aparece El señor de Bembibre de E. Gil y Carrasco, obra culminante de la novela histórica romántica. Se publican, entre otras

obras, los primeros cuadros de costumbres de R. de Mesonero Romanos Tipos y caracteres(1843-62) y de S. Estébanez Calderón Escenas Andaluzas(1847). C. Böhl -Fernán Caballero- publica dos de sus obras más destacadas, La Gaviota (1849) y la Familia de Alvareda (1849) (Shaw, D.L., 1980, pgs. 70-95).

En las letras catalanas se da un primer período, según señala A. Tayadella (1986a, pgs.411-436), de adaptaciones de modelos extranjeros al castellano, como ocurre con Los bandos de Castilla o El caballero del cisne (1830) de R. López Soler. Es una adaptación del Ivanhoe de W. Scott. La catedral de Sevilla, del mismo autor, es una adaptación de Notre-Dame de París de V. Hugo. Hacia 1835 aparece La Esplanada de A. Terradas, escrita en castellano y catalán en los diálogos y sólo en catalán los monólogos. A este mismo grupo pertenece El poeta y el banquero de P. Mata (1842).

1850-70

En la misma casa donde vivía Oller se encontraba su primo Josep Yxart i Moragas, quien años más tarde sería uno de los críticos más respetables de finales del siglo XIX y que influiría destacadamente en la vocación literaria de nuestro escritor, ya que éste sufría vacilaciones sobre si debía continuar escribiendo o no, máxime cuando era menor su popularidad entre la crítica de la época. Como consecuencia de una de estas crisis aparecería la que es, a nuestro juicio, su obra más ambiciosa, La febre d'or.

La actividad laboral se inicia para Oller en 1867, cuando: "...entrí a la Diputació provincial de Barcelona a desempenyar una plaça d'oficial d'aquella Secretaria, que acabava de guanyar per rigorosa oposició. Un o dos anys després, ingressà a les mateixes oficines en Joaquim Riera i Bertran. La seva afició a les lletres establí ben tost entre ell i jo un corrent de simpatia molt més viva que la que pogués enllaçar-nos amb els altres oficials..." (Oller,N., 1962, pg.3). Paralelamente a su transcurrir literario junto a J. Riera, de quien después mencionaremos algunos de sus títulos, Oller estudió y terminó en Barcelona la carrera de abogado en 1871.

La vocación literaria de Galdós se manifiesta desde bien joven. En 1859-60 escribe, junto a Fernando León y Castillo -con quien tendrá una amistad muy significativa en Madrid- un romance zorrillesco titulado Del tiempo viejo, una burla despiadada contra un aristócrata

local. Al año siguiente escribe El Sol, un diálogo con un poeta pedante para reprochar la poetización innecesaria de la realidad. Con dieciocho años escribió una tragedia en verso y en un acto titulada Quien mal hace, bien no espere. Por estas mismas fechas escribe, con el seudónimo cervantino de Sansón Carrasco, Un viaje redondo, una visita al infierno con regreso feliz. En 1862 publica un retrato burlesco, El Pollo, en <<El Omnibus>>; funda el periódico <<La Antorcha>> y redacta La Emilianada, una parodia que evoca a don Emiliano Martínez, director de su colegio.

Se abre paso también como dibujante y pintor. Sus dibujos al lápiz La Magdalena y Boceto, sobre un asunto de la historia de la Gran Canaria, merecieron un premio honorífico.

Viaja a Madrid para matricularse en leyes ya que la universidad de La Laguna se halla clausurada por motivos políticos, debido al renacimiento liberal. El mismo Galdós comenta en sus Memorias: “El 63 o el 64 -y aquí flaquea un poco mi memoria- mis padres me mandaron a Madrid a estudiar Derecho, y vine a esta Corte y entré en la Universidad, donde me distinguí por los frecuentes novillos que hacía, como he referido en otro lugar. Escapándome de las cátedras, ganduleaba por las calles, plazas y callejuelas, gozando en observar la vida bulliciosa de esta ingente y abigarrada capital. Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en flanear por las calles, invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias. Frecuentaba el Teatro Real y un café de la Puerta del Sol, donde se reunía buen golpe de mis paisanos.” (Pérez Galdós, B., 1975, pg.194).

Galdós viaja a Madrid en 1862 y, además del motivo señalado para este viaje, hay que añadir el interés de su madre en separarle de ciertos amoríos con una prima suya, Sisita; aspecto éste bien estudiado por P. Ortiz Armengol (1995, pg.123 y ss.).

No le atrae el estudiar preparatorio de Derecho, y prefiere los paseos por la calle. La universidad la abandonará definitivamente en 1868. La vida urbana le atrae tanto como la biblioteca del Ateneo, en definitiva dos formas de autodidactismo.

En 1865 participa en la Noche de San Daniel como testigo, ya que no intervino directamente en los hechos; los brutales acontecimientos ocurridos entre estudiantes, obreros y empleados, por un lado, y las fuerzas de orden público y el ejército, por otro, crean una honda indignación en Galdós que le lleva a darles notoriedad en sus novelas, entre ellas en el Episodio Nacional IV titulado Prim, en Fortunata y Jacinta y en sus Memorias. Igualmente, en el Museo Pérez Galdós de Las Palmas se guardan unos dibujos suyos sobre estos

hechos y sobre algunos de sus protagonistas, entre los que estaba su paisano, el Marqués de la Florida.

Colabora en la <<Revista del Movimiento Intelectual de Europa>>, y en <<La Nación>>. En 1867 escribe La expulsión de los moriscos, obra de teatro, y también su primera novela titulada La sombra, que no publica y quedará guardada. Empieza a diseñar La Fontana de Oro, novela que determinará un nuevo rumbo en la narrativa española, como vamos a ir apreciando. Igualmente, la revolución de 1868 va a generar un cambio en el panorama político y social español. En este mismo año Galdós viaja a París y entra en contacto con la obra de Balzac. Traduce Los papeles de Pickwick de Dickens para <<La Nación>>: “El primer libro que compré fue un tomito de las obras de Balzac -un franco; Librairie Nouvelle-. Con la lectura de aquel librito, Eugenia Grandet, me desayuné del gran novelador francés, y en aquel viaje a París y en los sucesivos completé la colección de ochenta y tantos tomos, que aún conservo con religiosa veneración.” (Pérez Galdós, B., 1975, pg.195) (6).

Hay que pararse forzosamente en Dickens, que en estas fechas se acercaba a la muerte ya muy enfermo, a sus 58 años de edad. Pero va a ser, en palabras de Galdós, un gran descubrimiento para él, hasta el punto de afirmar rotundamente que consideró a Dickens como <<mi maestro más amado>> (Ortiz-Armengol, P., 1995, pg. 211).

En los dos años siguientes, que concluyen esta década, escribe en <<Las Cortes>> y colabora en la <<Revista de España>>. Frecuenta el Ateneo, entonces en la calle Montera número 22, donde conoce a Clarín y a personajes como Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano o Ríos Rosas. En una carta que le escribe a Clarín, Galdós relata estos acontecimientos: “Vine a Madrid el 63 y estudié la carrera de leyes de mala gana (la historia eterna de los españoles que no han de ser Gamazo); allá, en el instituto, fui hasta aprovechado; aquí todo lo contrario. Tengo una vaga idea de que en los tres o cuatro años que precedieron a la revolución del 68 se me ocurrían a mi unas cosas muy raras. Hice algunos ensayos de obras de teatro, todo bastante mediano, excepto una cosa que me parece que era menos mala, si bien me alegro de que no hubiera pasado de las musas al teatro, y el 67 se me ocurrió escribir La Fontana de Oro, libro con cierta tendencia revolucionaria. Lo empecé aquí y lo continué en Francia; al volver a España, hallándome en Barcelona, estalló la revolución. La acogí con entusiasmo. Después estuve algún tiempo como atortolado, sin saber qué dirección tomar, bastante desanimado y triste (no siendo exclusivamente literarias las causas de esta situación de espíritu). En aquel tiempo (del 68 al 72) era yo punto fijo en el Ateneo Viejo, pero me trataba con poca gente; apenas hablaba con dos o tres personas” (7).

En 1864 escribe El hombre fuerte, de la que se publicaron algunos fragmentos en 1902, y Un joven de provecho, ambas obras de teatro. La segunda de estilo de alta comedia, por entonces introduciéndose de la mano de López de Ayala, Ventura de la Vega y otros. En el mismo año escribe Un viaje de impresiones, obra que supone un nuevo género en el que incurre Galdós: la literatura de viajes.

En el campo de la prosa, en el que nos estamos centrando, conviene reseñar de este período que Fernán Caballero (C. Böhl) había conseguido una posición reconocida como escritor; en esta época aparecieron numerosas obras menores en diferentes periódicos como Clemencia (1852) y Un servilón y un liberalito (1855).

Hasta 1861, como señala D.L. Shaw, "...las contribuciones de P.A. Alarcón a la ficción novelesca propiamente dicha habían comprendido su primera novela, El final de Norma (escrita a los 17 años y publicada en 1855), y alrededor de treinta cuentos publicados entre 1853 y 1855, primero en su propio periódico <<El Eco de Occidente>> y más tarde en otros. También debemos mencionar alguno de sus libros de viajes por España como Diario de un testigo de la guerra de África (1860), ya que tuvo mucho éxito de lectura." (1980, pg.90).

Debemos añadir la prosa de G.A. Bécquer: Las Leyendas, publicadas entre 1861 y 1863 en varios periódicos de Madrid, y el ensayo literario Cartas desde mi celda (1864). De J.Mª Pereda, debemos recordar sus primeros artículos seudohumorísticos y satíricos, a los que siguieron las Escenas montañosas (1864), colección de cuadros de costumbres.

En el panorama literario catalán, donde se venían documentando obras en castellano y catalán simultáneamente, como hemos visto, se resuelve tal contradicción con la aparición de L'orfeneta de Menàrguens de A. de Bofarull (1862), novela escrita totalmente en catalán. A partir de esta fecha aparece la novela propiamente catalana. Hasta entonces la novela histórica se seguía escribiendo en castellano.

La etapa 1862 a 1882, en la que aparece La Papallona de Oller, va a representar un período importante para la narrativa catalana moderna. Además de la obra de A. de Bofarull, pertenecen a este período las obras de G. Cortés i Wyghlen, Les joies de la Roser (1868); La pubilla del mas de dalt (1866) de Vidal i Valenciano; Un corpus de sangre o Los presos de Catalunya (1857) y El pendón de Santa Eulalia o Los Fueros de Catalunya (1858) de M. Angelon Dos; Julita (1869) de M. Genís i Aguilar, autor considerado "...un dels novel·listes més

importants anteriors a Narcís Oller” (Tayadella, A., 1986 a, pg. 422).
Història del siti de Girona en l'any 1809 (1868) de J. Riera i Bertran.

1870-1880:

Se inicia en España un período revolucionario, no sólo en el terreno político y social sino también en lo literario, a través del denominado movimiento estético del Realismo y, posteriormente, del Naturalismo. También se produce un fuerte desarrollo de los movimientos nacionalistas, concretamente en Cataluña, y unido a ello está el impulso literario de la lengua catalana. El capítulo segundo de las Memòries de Narcís Oller ilustra claramente este proceso: “Si pot dirse que a la dècada dels 70, tant el teatre com les revistes i setmanaris polítics i humorístics catalans, comptaven ja amb bastant públic, el llibre no havia encara assolit interessar més que el petit nucli d'amants del renaixement català despertat pels Jocs Florals i que figurava a la modesta llista del seu cos d'adjunts” (Oller,N., 1962, pg.9). No era un proceso sencillo, pues entrañaba, entre otros aspectos, un fuerte coste material: “Publicar un llibre en català, sense comptar amb l'ajut d'alguna corporació oficial o el favor d'un pròcer entusiasta, era donar-se un luxe que sols estava al'abast de molt pocs. Era, doncs, inútil trucar a la porta de cap editor professional; tot autor, i majorment aquell encara anònim, es veia obligat a editar per compte propi les seves obres i arriscar-se als atzars d'una venda molt problemàtica i que feien de difícil cobrança les dificultats de dur-se un mateix l'administració i proporcionar-se, a fora, corresponsals solvents i complidors.” (Oller,N., 1962, pg.9).

Con el fin de impulsar el catalán como lengua literaria se creó una liga o sociedad, llamada “Protecció Literària”, cuyo objetivo era proteger, difundir y dar luz a aquellas obras catalanas que se entendían de cierto interés, entre las que se encontraba Croquis del Natural de Narcís Oller, editada en la década del 70: “...els meus Croquis del Natural eren acceptats per aquella Comissió tan rigorosa, i segonament que, gràcies a les curtes dimensions del meu llibre, amb allò que em donaven dels quatre-cents exemplars que se me'n quedaven, em cobria ja l'import de tota l'edició, quan jo mai no havia somniat ni treure'n la meitat tan sols.” (Oller, N., 1962, pg.10).

En 1874 Oller se casó con Esperança Rabassa y Pons. El matrimonio tuvo cinco hijos, de los que sobrevivieron cuatro. En ese

mismo año se estableció en Barcelona hasta su muerte, a la edad de 84 años.

Su vida literaria estuvo jalonada de éxitos, mientras que su vida profesional fue un tanto corriente. En las Memòries dice: “Més tard (1876 i 77) jo vaig ferho encara en algun setmanari satíric com <<La Bomba>>, al qual enviava els meus articles sense signar-los o sota els pseodònims de “Pláciso” o d’”Espoleta”, sense que mai arribessin a saber ni els directors d’aquella publicació d’on venien, la qual cosa no obstava que me’ls publiquessin nets de retoc i, en primer lloc gairebé sempre.” (Oller, N., 1962, pg.3).

En 1878 empieza a publicar en catalán, en la revista <<Renaixença>>, las impresiones que se llevaron Oller e Yxart de la visita a la Exposición Universal, publicados con las iniciales OY, O de Oller, e Y de Yxart. También se dedica a escribir poesías amorosas al más puro estilo petrarquista, dedicadas a una “...Laura que no existía sinó en el meu pensament, ja em feien riure tant com els negres pessimismes emmanllevats a Espronceda, a Heine i a Leopardi, que també innocentment m’havia atrevit a posar en vers creient-los propis...” (Oller, N., 1962, pg.5). También escribió artículos filosófico-morales, como él los denominó, en la revista <<El Siglo Literario>>.

En el mismo año viaja a París. A su regreso lee a Zola, Une page d’amour, y a Longfellow, Evangeline, y seguidamente lanza a la publicación Croquis del natural (1879), su primer libro de narraciones cortas. Le siguen Sor Sanxa (1879) e Isabel de Galcerán (1880). Narraciones cortas de signo costumbrista con excepción de la tercera que será la base de una de sus mejores obras: Vilaniu (1885).

Se ha incidido en que Oller -contrariamente a Galdós, quien poseía una tradición literaria de la que se siente heredero- tenía una falta de modelos en lengua catalana. En su obra novelística partió prácticamente del vacío literario y casi de un vacío lingüístico, aunque cobijado por un fuerte movimiento social, intelectual y literario que aportaba un calor especial a todo el esfuerzo que se hacía por crear una literatura propia. Hay que valorar, en este marco, el papel fundamental de la Renaixença de la lengua y la cultura que se inicia con el renacimiento económico y político-social a finales del siglo XVIII, y que se vehiculó a través del ideario ilustrado y prerromántico, en mayor o menor medida documentado en toda la geografía culturalmente catalana. Esto aporta un precedente literario catalán en el que se educa y del cual participa Oller(8). Escritores como J. Rubió i Ors, M. Aguiló, M. Milà i Fontanals, J. Verdaguer, Fr. Soler, A. Guimerà, A. de Bofarull, M. Genís i Aguilar...aportan una obra escrita en catalán importante, si bien es cierto que la prosa es la menos cultivada y dentro de ella la novela es la hermana pobre, como venimos viendo. Esto le

lleva a Rafael Tasis a afirmar que “La novel·la catalana, fou, doncs, la tercera filla de la nostre Renaixença literària.” (Gilabert, J., 1977, pg.17). Ésta es la escasa herencia inmediata que recibe Oller, tal y como se ha venido planteando tradicionalmente en la historiografía literaria catalana. M. Montoliu, por ejemplo, afirma que “...fins a l'any 1880, aproximadament, la nostra prosa novelística, tot just nada, no fa més que avançar a les palpentes, provant de fer els primers passos amb un desfici no dissimulat i amb una constant vacil·lació; no fa més que vegetar.” (Gilabert, J., 1977, pg. 18). En ese marco, Oller es el punto de partida de la novela catalana moderna. M. Serrahima, crítico suyo, así lo afirma igualmente: “Narcís Oller era un iniciador, que creà sense precedent de cap mena la novel·la catalana (...) es llençà, doncs, a la feina (d'escriure) novel·les completament sol, sense la companyia d'uns mestres anteriors -una companyia com la que ens fa ara ell a nosaltres.” (Gilabert, J., 1977, pg 18). No obstante, y por lo que a la narrativa se refiere, habría que contar con los títulos en catalán que jalonan la cronología tratada y cada vez más presentes en la reconsideración histórico-crítica.

Volviendo a Galdós hemos de destacar, en esta década, al igual que en la anterior, las colaboraciones en los periódicos, las cuales son abundantes. Publica El Audaz (1871) en la <<Revista de España>> de la que es colaborador, así como de la <<Ilustración>> de Madrid; entra en <<El Debate>> con Albareda; colabora en <<La Guirnalda>> en 1873. Vemos en algunos de sus artículos periodísticos embriones de sus novelas o de capítulos novelescos posteriores. En el artículo-ensayo sobre los Cantares, de Ventura Ruiz Aguilera, hay más de un esbozo de todo su plan novelesco e incluso la semilla de su discurso de ingreso en la Real Academia Española.

Dado el éxito de Galdós, el propietario de <<La Guirnalda>>, H. Cámara, empieza a publicar, en 1873, la primera serie de los Episodios Nacionales. Esa relación terminará, años después, en un pleito que ganará Galdós, recuperando así los derechos de autor sobre sus obras.

A partir de 1875 Galdós se encierra en su vasto mundo novelístico y deja de escribir artículos en los periódicos, aunque permanece muy relacionado con la prensa. Publicará muchas de sus novelas como folletín en estos medios, las primicias novelescas aparecerán en los periódicos antes que en libro.

En 1870 Galdós ha comentado el libro Proverbios de su admirado Ventura Ruiz Aguilera, en un trabajo titulado Observaciones sobre la novela contemporánea en España. En este trabajo aparece por primera vez su concepción de la novela: “...la novela de Madrid no existe, y la clase media como materia novelable no ha sido utilizada...”

(Pérez Galdós, B., 1957, pgs. 232-33); así como el vasto plan novelesco que empieza a proyectar. Estas “Observaciones” aparecidas en pleno verano coincidían por mera casualidad con la muerte de Dickens, citado en ellas.

En 1871 ha conocido a Pereda durante uno de sus veranos en Santander. Con él tendrá una polémica epistolar en 1877 acerca de la publicación de Gloria. Pereda acusa a Galdós de haberse introducido en la novela volteriana. Igualmente, son conocidas las entrevistas con Mesonero Romanos. El antiguo Madrid le proporciona innumerables caminatas por la villa, pues, según confiesa Galdós, este libro lo leía con verdadera devoción, y estudiaba sobre el terreno por las calles, callejuelas, costanillas y derrumbaderos matritenses.

Pereda es el vértice principal del triángulo Oller-Pereda-Galdós. Tanto Oller como Galdós le mencionan como un amigo importante en sus biografías, y, curiosamente, Oller apenas menciona a Galdós y Galdós no menciona a Oller. Hay que recordar que Oller y Galdós se conocen por mediación de Pereda, y que sólo posteriormente intercederá Emilia Pardo Bazán.

Existe constancia de la amistad que hubo entre Oller, Pereda y Galdós. Nosotros aquí reflejamos algunas composiciones escritas que demuestran que fue así. Uno de los ejemplos es un epígrafe escrito por José M^a Cagigal, que dice:

El único trasmerano
por impulso sobrehumano,
- no sé si me manda Dios-,
Oller, Pereda y Galdós,
vengo a besaros la mano. (Oller, N., 1962, pg.208).

Dentro del saludo escrito a Oller, que apareció publicado en prensa, por el poeta Albino A. Madrazo, menciona:

Muy cerca del Aguanaz,
que cruza el valle y la mies,
donde es todo como ves
encanto, belleza y paz,
los que admiran los talentos
que en muchas obras revelas,
los que elogian tus novelas
y los que ensalzan tus cuentos,

te ofrecen en su hospedaje,
sin vana pompa ni aliño,
un entusiasta homenaje
de admiración y cariño,
para cuando regreses
cuentas en tu lengua rica
que esos buenos montañeses,
honra de la patria chica,
al apretarte en sus brazos
con afecto sin mancilla
unen con estrechos lazos
a Cataluña y Castilla.
Sin los inspirados astros
que a mí me ha negado Dios,
delante de tres maestros,
Oller, Pereda y Galdós,
desde este rincón de España
que arrulla el cántabro mar
un hijo de esta Montaña
te saluda en su cantar...
(Oller, N., 1962, pg.209-210).

Galdós se va quedando soltero casi sin darse cuenta, lo que, por otra parte, era frecuente en algunos de sus contemporáneos, véase sino el caso de Menéndez Pelayo, Ganivet o Francisco Navarro. Sin embargo, Galdós tiene una gran experiencia amorosa, pues los amores de sus novelas no son amores libresco; hay en ellos una verdad y una vida que nos presentan la veta escondida de un Galdós íntimo.

En 1875 y 1876 vive con su hermana Carmen, casada, en la calle Serrano nº 38, y poco después se trasladan a un piso de la Plaza de Colón nº 2, esquina a la Ronda de Santa Bárbara: “ Tuvo lugar el traslado a Madrid de Magdalena Hurtado (viuda de Domingo el hermano mayor de Galdós, fallecido el 22 de marzo de 1870), con su cuñada María del Carmen -que traía a sus hijos, con ánimos de hacerles cursar estudios- y con la otra cuñada Concha, soltera, nutrido grupo familiar al que se añadiría Benito, solterón empedernido, que

arrastraba su vida medio bohemia -eso creerían sus familiares- por pensiones de mala muerte.” (Ortiz-Armengol,P., 1995, pg.240).

En este decenio cabe mencionar, como indica López-Morillas, que “...la novela pasa, de narcótica o evasiva, a ser inquietante y problemática.” (1972, pg.4). Fue el momento de apogeo de la novela de tesis, a partir de la aparición de La fontana de oro de Galdós, como ya hemos apuntado. En la década de 1870 a 1880 aparecieron, entre otras, El sombrero de tres picos (1874), El Escándalo(1875) y El niño de la bola(1880) de P.A. Alarcón; Tipos y Paisajes(1871), Los hombres de pro(1872), El buey suelto(1877), Don Gonzalo González de la Gonzalera(1878) y De tal palo, tal astilla(1879) de J.M.Pereda.

La obra de Leopoldo Alas (Clarín) aparecerá fundamentalmente a partir de los años 80; en el decenio que contemplamos aparecen algunos cuentos sueltos y novelas cortas en periódicos, que agrupará en varias publicaciones entre 1876 y 1899. A lo largo de la década aparecerá publicada también Pepita Jiménez (1874), Las ilusiones del doctor Faustino(1875), El comendador Mendoza(1876), Pasarse de listo(1877) y Doña Luz(1879) de J.Valera; Pascual López(1879) de E. Pardo Bazán; Los oradores del Ateneo (1878), Los novelistas españoles (1878) y Nuevo viaje al Parnaso (1879) de A. Palacio Valdés, obras como crítico literario. Y de B.P.Galdós aparecen La fontana de Oro(1870), El Audaz(1871), Doña Perfecta(1876), Gloria(1876-77), La familia de León Roch(1878) y Marianela(1878). También publica los Episodios Nacionales, primera serie. En 1873: Trafalgar, La Corte de Carlos IV, El 19 de Marzo y el 2 de Mayo, Bailén. En 1874: Napoleón en Chamartín, Zaragoza, Gerona, Cádiz, Juan Martín el Empecinado, La Batalla de los Arapiles.

Y los Episodios Nacionales, segunda serie. En 1875: El Equipaje del Rey José, Memorias de un Cortesano. En 1876: La Segunda Casaca, El Grande Oriente, El 7 de Julio. En 1877: Los Cien Mil Hijos de San Luis, El Terror de 1824. En 1878: Un Voluntario Realista. En 1879: Los Apostólicos, Un faccioso más y algunos frailes menos.

Respecto a la producción en catalán aparece, en este decenio, en la revista <<Lo Gay Saber>>, la obra de María de Bell-lloch: Vigatans i botiflers (1878-79), seudónimo de Pilar Maspons i Labrós. En 1872 aparecen tres novelas históricas que recibieron mutuamente tres accesit en los Juegos Florales de ese año: de J. d'Argullol, Les òrfenes de mare; de Martí i Folguera, Lo caragirat; y de F.P. Briz, Lo coronel d'Anjou. Pertenecen al mismo género las novelas de Fr. Soler: L'any trenta-cinc (1875); J. d'Argullol: La guerra (1877); J. Salarich: Lo castell de Sabassona (1879). El futuro de esta novela queda reflejado en las palabras de A. Tayadella: “...la literàriament anacrònica novel·la històrica, mitjà de propaganda ideològica més que no pas obra d'art, va

pràcticament emmudir.” (Tayadella, A., 1986.a, pg. 419). M. Genís i Aguilar publica Sota un tarot (1876) y La Mercè de Bellamata (1878). Tambien aparecen Los comediantes del segons pis (1874), Lo poble de l'alzinar (1878) e Història d'un pagès(1879) de J. Riera i Bertran, y La dida (1875) de J. Feliu i Codina.

1880-1890:

Este decenio es importante en la producción novelística de Oller y en el panorama literario catalán. Verdaguer publica el poema Canigó (1885), J.Yxart escribe una colección de artículos titulados El año pasado, y Oller publica Vilaniu, y ya anteriormente había publicado Isabel de Galcerán. El mismo Oller menciona en sus Memòries respecto a estos años de gran creación literaria: “Del 1882, en què es publicà La Papallona, al 1885, en què vaig acabar el manuscrit de Vilaniu, del qual li parlaré avui extensament un cop finits els meus càrrecs de Secretari dels Jocs en el primer dels anys ara citats, i de Mantenedor en el següent, freturós d'obtenir un tercer premi de dita institució, per poder-me atribuir jo mateix un mestratge de prosador a guisa del que concedeixen els seus estatuts, als autors de tres poesies coronades amb premis ordinaris el títol de Mestre en Gai Saber, i acabar ja així les meves justes en l'anyal palestra literària... vaig acudir novament al certamen amb el meu Escanyapobres, l'any 1884.” (Oller, N., 1962, pg.47).

Como consecuencia de un brote fuerte de cólera que se declara en Barcelona, Oller pasa esta temporada con su familia en Cerdanya. Aquí escribe Tots Colors, y Figura i Paisatge, que incluye: El meu jardí, La fàbrica y Nevant. Referente al volumen de Tots Colors escribe Oller un comentario en sus Memòries que traemos aquí a colación porque resume muy bien las actitudes y creencias del escritor en esta época: “Tot aquell traüt, tota aquella febre de treball mai vista aquí, tot aquell esforç titànic que donava tan brava mostra de les nostres ocultes energies i de la nostra set de progrés, encenien la meva imaginació, el meu catalanisme, la fe posada en aquest poble, l'esperança en dies millors, i em tenien tan embegut en allò que veia, que ja no em recordava ni de llegir, ni d'escriure. Per això avui, quan hi penso, no arribo a explicar-me d'on trauria el temps per arribar a acoblar els treballs esparsos que vaig donar l'estiu següent reestampats en el meu terç volum de narracions intítulat De Tots Colors, car, acabat el període

de les obres vingué el no menys mogut, per a mi, dels festivals amb què s'obrí el gran certamen..." (Oller, N., 1962, pg.105).

En este período se inicia la amistad entre Narcís Oller y Benito Pérez Galdós. La relación entre ambos es casi enteramente epistolar salvando tres encuentros: el primero cuando se conocieron, en Barcelona, presentados por E. Pardo Bazán. Debió ser a partir del 20 de mayo de 1888, que es el primer día de los nueve que pasó Galdós en Barcelona con motivo de la Exposición Universal. Ya entonces se habían intercambiado veinte cartas y habían transcurrido cuatro años desde el comienzo de su amistad. Amistad que va desde 1884 hasta 1915, cruzándose un total de cincuenta y cuatro cartas: veintinueve de Oller a Galdós, a las que hay que sumar dos tarjetas de visita con texto de Oller, y veintitrés de Galdós a Oller. Una parte de esta correspondencia se encuentra en el Archivo Histórico de Barcelona y la otra en la Casa-museo de Galdós, en Gran Canaria, recopiladas ambas por el prof. W.H.Shoeemaker (9). Antes de centrarnos en la relación Galdós-Oller queremos anotar que Oller, según consta en sus Memòries, también mantuvo correspondencia con otros novelistas castellanos, como E. Pardo Bazán, J.M.Pereda, J.Valera, L. Alas - Clarín- y M. Menéndez y Pelayo, entre otros.

La visión que Oller tiene de Galdós, la cual nos sirve para aproximarnos más al hombre que al escritor, la refleja en los siguientes términos en sus Memòries: "...francot, sincer, rígid en doctrina i en creences, amb certa tendència a veure el ridícul de les coses i els homes, nerviosíssim i dotat d'un cor excel·lent com pocs n'hi hagi. La franquesa i afecte amb què em tractà des del primer instant, van captivar-me immediatament, i ell pogué veure ben tost la ufana que ja llavors prenia en el meu cor la inalterable simpatia que amb ell m'uní per sempre més." (Oller, N., 1962, pg.34). A raíz de la visita que realizan a la Exposición le retrata físicamente a Galdós: "Es el grandullón aquel que está de espaldas hablando ahora con Palau.

>> La deixo; toco Galdós pel braç; ell m'endevina tot seguit; m'abraça tan fort que bo i m'ofega.

>> És alt com son conterrani Guimerà, prim, desgalltxat, d'expressió dolça y somniadora, però de faccions i aspecte vulgars, color de suro, i no duu sinó bigoti, negre-llis com son poc cabell. Vesteix pardessus i bolet tou." (Oller, N., 1962, pg.116) (10).

El segundo encuentro se produce en Santander, en 1893, y el tercero, y último, en Madrid, en el año 1906.

De la correspondencia de Oller hay que mencionar que, exceptuando la primera carta que fue escrita desde Puigcerdà, el resto está todo escrito en Barcelona, Rambla de Cataluña 38, 3º. Y la mayor

parte de las suyas Galdós las escribe desde Madrid; sólo seis llevan la dirección de Santander, Muelle 36, donde vivía antes de trasladarse a San Quintín.

Los diez primeros años (1884-1893) son de estrecha amistad y la correspondencia es más frecuente que en los últimos años, en que el intervalo entre carta y carta es mayor. La correspondencia la inició Oller el 20 de mayo de 1884, anunciándole a Galdós, un poco tímidamente, el envío de sus obras, pero haciéndolo a instancias de un amigo común, el novelista montañés José M^a Pereda: “Muy Sr. mio y distinguido colega: á la extremada bondad del Sr. Pereda nuestro excelente amigo, debo el insigne honor de entrar en relaciones con Vd. Por este mismo correo recibirá Vd. el ejemplar de mis obras que prometió a VD. D. José M^a antes de salir de Madrid.” (Shoemaker, W., 1963, pg.19).

El tono es amistoso y humilde, de modesto neófito admirador del maestro. La última es también de Oller del 23 de marzo de 1915. El contenido de las cartas es siempre personal, aunque el interés de los dos es principalmente literario -es la literatura lo que ha motivado su amistad y les sigue uniendo-. El tema de la política sólo aparece en relación con la literatura. Galdós lamenta que Oller escriba en catalán; y Oller, por su parte, lamentará la entrada de Galdós en las Cortes, en 1886.

Los asuntos más íntimos, poco prominentes por otro lado, no dejan de aparecer en todas las cartas, como acabamos de mencionar. En el tono de amistad cordial que persiste en todas se nota, desde el principio, una franqueza poco común entre personas que todavía no se conocen más que en el carteo. Esta cordialidad abierta corresponde, en el caso de Galdós, a su llaneza y sencillez. Oller parece que refleja una inclinación más espiritual y temperamental. Los dos escriben mucho de sus comunes amigos y, después de conocerse, de sus familias. Se agradecen mutuamente los envíos de libros, las noticias y avisos literarios, los ofrecimientos de sus casas. Piden y hacen efectivo el cambio de retratos. Se participan los dos sus planes de viajes dentro y fuera de España, en algunas cartas invitando al amigo a que le acompañe. También los dos tienen sus achaques, que no esconden, avisando Galdós de sus dolores de cabeza, de una gripe, y al final de su ceguera; Oller, de breves enfermedades y de otra muy larga y seria enfermedad de los ojos.

Dejando de lado dos comentarios breves, uno de Galdós, donde le recomienda a su amigo La Puchera, de Pereda, por sus inmejorables cuadros y caracteres, y el otro de Oller, en el que declara su ‘desencanto’ con la biografía que de Galdós ha escrito Clarín, los

temas literarios hacen referencia constantemente a la propia obra del escritor o a la del amigo.

Considerando la relación entre los dos escritores hay un hecho que llama la atención, el cual queremos subrayar, sin dejar de ser objetivos. Desde la primera carta de 1884, Oller se dirige a Galdós tratándole de maestro: "Le considero á Vd. máestro en el oficio de que soy mero aprendiz y esto basta para que comprenda Vd. con cuanto gusto abrazaría á Vd. este su entusiasta admirador q.b.s.m." (Shoemaker, W., 1963, pg. 20). La última carta, fechada en marzo de 1915, Oller la encabeza con un "Queridísimo amigo y maestro" y termina diciéndole: "De todos modos, cuente V. siempre con mi buena amistad y guarde la seguridad de que será un gozo y un honor muy grande para mí ver de vez en cuando que el maestro se acuerda del modestísimo discípulo que es a la vez su mejor amigo." (Shoemaker, W., 1963, pg. 60).

Por medio nos encontramos con un trato siempre de admiración de Oller por Galdós y de humildad del autor catalán. Humildad que le lleva a decir: "...hoy que no por contar ya casi 40 años y ver mi nombre zarandeado por periodicos y libros, me considero hombre de respetabilidad, ni ingenio, ni novelista, ni absolutamente nada que traspase los límites concedidos á la aspiración de un modestísimo aficionado?" (Shoemaker, W., 1963, pg. 34). Humildad que también esconde, a nuestro juicio, lo poco considerado que Oller estuvo en algunos momentos por la crítica literaria. Aspecto que le llevó a plantearse, en alguna ocasión, dejar de escribir, como hemos mencionado anteriormente: "Yo no represento en ellas (las letras catalanas) más que un género, una nota más y aún en forma muy modesta. Lo que hay, es que esa nota es la novela y la novela es ya casi la forma literaria única que responde a los gustos del día y que mas popular esta llamada á ser." (Shoemaker, W., 1963, pg. 31).

La admiración por Galdós, como mencionábamos, aparece en numerosas cartas: "Figurese Vd. que ya en el 72 ó 73 adoraba en Vd. con el fanatismo de una devota". O más adelante: "Yo cartearme con Vd., con Pereda, con Zola? Ni que Dios en carne y hueso me lo hubiese profetizado había de creerlo. Y no son pamemas, amigo Galdós, aún ahora mismo no salgo de mi asombro". (Shoemaker, W., 1963, pg.34). Muchas otras frases halagatorias las encontramos en diversas cartas. Todas ellas vienen a demostrar una admiración sincera por Galdós: "Es Vd. el maestro de los maestros." (Shoemaker, W., 1963, pg. 44). ¿Todo esto es mera formalidad? Creemos que es evidente que no. Galdós encabeza sus cartas a Oller llamándole "Mi querido amigo" o "Mi querido Oller", tales son los usos más frecuentes y que más repite. Mientras que Oller en varias ocasiones, además de dirigirse a Galdós como "Amigo Galdós", que es la forma que más

repite, también utiliza “Queridísimo amigo y maestro”. El reconocimiento de Galdós como maestro apunta hacia la influencia que Oller pudo tener del autor canario.

Ahora bien, ¿esto nos lleva a pensar que Galdós es el maestro y Oller el discípulo, como menciona el escritor catalán en su última carta a Galdós? Tampoco es ésta la relación que se observa, respetando la distancia del tiempo. Ambos autores, en algunas ocasiones, actúan como críticos de la obra del otro, hacen observaciones, apuntan comentarios sobre sus recientes publicaciones, etc., sin reservarse una opinión sincera: “Su estilo -escribe Oller a Galdós- siempre gráfico, siempre cáustico y osado hasta llegar á veces á un gongorismo que, á mis ojos, lo malogra. Cuando esto acontece le daría á Vd. un pinchazo.” (Shoemaker, W., 1963, pg. 34).

Recordemos la controversia sobre el uso del catalán en la novela. Oller no sigue las pautas de Galdós, más bien todo lo contrario, y no duda en corregir las opiniones que manifiesta su amigo e incluso en ironizar sobre ello. Significativa es, para la literatura, la contestación dada por Oller razonando el uso del catalán a la hora de novelar de forma realista el espacio catalán.

Galdós, en un artículo publicado en 1886 en La Prensa de Buenos Aires, dedicado a la publicación de *Vilaniu* de Narcís Oller, tras algunos elogios se lamenta de que Oller no escribiera en castellano: “Que Oller(...)uno de los primeros novelistas españoles, escriba sus admirables obras en catalán, es verdadera desdicha. Dice que él no “siente” el castellano, pero me consta que lo sabe escribir magistralmente(...) Ese empeño de dar vida literaria a una lengua que no la tenía, nos priva de uno de los escritores más ingeniosos y más inspirados de la época presente.” (Marrero,V., 1971, pg. 175).

Este mismo debate lo encontramos planteado por Oller y Galdós en su correspondencia, aunque en torno a 1877 ya se había pronunciado Oller por escribir en catalán. Sobre todo esto hace una buena referencia en sus *Memòries*. Anteriormente, en diciembre del 84, le había escrito Galdós a Oller, respecto a la aparición de *La Papallona*, donde le testimonia su punto de vista: “Es un verdadero crimen que V. no haya escrito este libro en castellano, ó traducidolo, despues de haber rendido al exclusivismo (?) local el tributo de la prioridad.” (Shoemaker, W., 1963, pg. 20).

Con estas palabras Galdós inicia la única controversia fuerte entre ellos que, por otro lado, tampoco va a tener una clara repercusión en su amistad. Dentro de este encontronazo tenso cada uno defiende claramente su actitud, con franqueza, aunque al final de ella, en el año 86, Galdós adopte un falso renuncio.

Narcís Oller contesta al juicio emitido por Galdós en los siguientes términos: “No, amigo Galdós, no es exclusivismo, ni provincialismo, ni separatismo, ni otro ogro cualquiera de los terminados en ismo que pueda inventar... Escribo la novela en catalán por que vivo en Cataluña, copio costumbres y paisajes catalanes y catalanes son los tipos que retrato, en catalán los oigo producirse cada día, á todas horas, como Vd. sabe que hablamos aquí. No puede Vd. imaginar efecto más falso y ridiculo del que me causaría á mi hacerlos dialogar en otra lengua, ni puedo ponderarle tampoco la dificultad con que tropezaria para hallar en paleta castellana cuando pinto, los colores que me son familiares de la catalana... ¿No cree Vd. que el language es una concreción del espíritu? Como divorciarlo pues de esa fusión que existe de realidad y observación en toda obra realista?... Queda en 2º lugar ó pegadito á la anterior razón, otra tambien muy poderosa y menos metafísica: que no poseo bastante el idioma de Vds.” (Shoemaker, W., 1963, pg. 22).

Establece aquí Oller un auténtico manifiesto realista en el cual encuadra perfectamente, a nuestro juicio, el problema. Del segundo motivo que alude, no aceptado por Galdós, hay que observar que la grafía de muchas palabras hacen ver que Oller parece estar más habituado a comunicarse en catalán y por lo tanto su castellano suele ser algo descuidado (es frecuente encontrarse en su correspondencia con términos como: sugeto, mugeres, salvage, sinembargo, paraque, deveras, apesar, etc.). Sin embargo esto se contradice, y reafirma la actitud de Galdós en parte, cuando se observa la elegancia y la virtuosidad de algunas cartas escritas en castellano, en las que esas palabras mal escritas pasan desapercibidas.

Galdós arremete contra la anterior actitud de Oller, no lo acepta: “¿Pero como me va V. a hacer creer a mi que solo puede sentir y pensar en catalán?... Yo leo la prosa de V. y veo en ella un castellano puro, con palabras catalanas...V. amigo mio escribe español sin saberlo...tiene V. que emplear las tres cuartas partes de las voces castellanas catalanizadas, es decir dadas de betún.

En fin amigo mio, que no transijo; que estaré equivocado; pero que no paso, no paso porque V. escriba en catalán. Creo que el tiempo le convencerá a V... Me da dolor verle a V. con esas ideas separatistas.” (Shoemaker, W., 1963, pg. 27-28).

A continuación Galdós le plantea el papel privilegiado de Cataluña dentro de España y se plantea cortar la discusión epistolar, aunque le va a contestar Oller, dentro de esa tensión cada vez más elevada que se ha ido generando. Oller le escribe una carta donde aparece cierta irritabilidad por la postura tan intransigente e intolerante de Galdós, a juicio del escritor catalán. Frases como: “maltratando sin

compasión mi pobre lengua hartó perseguida ya”; “y así mismo habrá pensado Vd. cuando con sus altísimas dotes de novelista no ha intentado trasladarse a París y allí novelar en francés, con lo cual habría V. centuplicado gloria y fortuna”; “mi palabra de honor que ha puesto Vd. en duda” (Shoemaker, W., 1963, pgs. 29). Estas frases muestran el gran enfado, y por otro lado la gran pasión, que siente Oller por el Renacimiento catalán y el derecho a su propia cultura y lengua que Galdós no parece reconocer aunque quiere ser objetivo con el problema, lo que le lleva a decir: “Añado a esto que cuantos catalanes he tratado en mi vida me han sido simpáticos. Creo a esa región un contrapeso indispensable en la vida española, un elemento del cual nos es imposible prescindir. Si creo que Cataluña muere separada de Castilla, creo también que Castilla viviría muy mal sin Cataluña. No me hable V. de separatismo, idea que solo cabe en esas mulleras desvanecidas del café Pelayo.” (Shoemaker, W., 1963, pg. 28).

Oller llega a adoptar un tono irónico, del que ya no se desprenderá, aunque siempre con mucho respeto y admiración por el gran novelista que era Galdós. Todo ello en el marco de una amistad que les permite la franqueza y que, como se observa, no les va a enemistar. La ironía a la que nos estamos refiriendo la encontramos en: “...esa lengua que llama Vd. lengua de los dioses porque es dulce, seguramente...”, referida al castellano. “Y digo esto, porque yo, que conozco mejor la catalana que Vd. y que he tenido ocasión y esa mayor ventaja para compararla con la de los dioses, puedo asegurarle bien que si en el vocabulario hay buena semejanza á veces, no existe ya tan estrecha afinidad entre las dos sintáxis.” (Shoemaker, W., 1963, pg. 29).

Esta polémica, la única entre los dos autores, como ya hemos mencionado, cede cuando Galdós el 18 de julio de 1886 escribe a Oller y le dice: “...abjuraré de todos mis errores lingüísticos y anti catalanes, declarando que paso por todo lo que Vd. quiera y admito lo que le plazca, con tal de tenerle siempre por amigo. Por que en verdad que ni V. ha de dejar de escribir en catalan por lo que yo le diga, ni yo he de dejar de apreciarle a V. en lo mucho q(ue) vale, porque sus novelas esten escritas en lengua distinta del castellano. Con que no se hable mas de ello, pues seguramente no acabaríamos nunca.” (Shoemaker, W., 1963, pg. 32-33). Es una rectificación para no herir a Oller que se mantiene reafirmado en su actitud, pero Galdós no termina nunca de aceptar el catalanismo ni los movimientos nacionalistas. Indiscutiblemente, son dos actitudes de un debate que se produjo a escala nacional. Más lúcida es, sin embargo, la postura de J. Valera, quien, en una carta de 1887 escrita a Narcís Oller, se pronuncia en los siguientes términos: “Yo miro como riqueza envidiable el que tengamos

tres y no una sola lengua literaria; pero me inclino a creer que todo español culto debe entender y estudiar las tres, seguro de que con ello completará y hermoseará más la que él hable y escriba, sin desnaturalizarla por eso.” (Marrero, V., 1971, pg. 176).

Hasta aquí hemos querido reflejar el lado de una polémica que ya desde el año de 1877 le llevó a Oller a escribir estas palabras: “Vaig veure finalment clar, que entre l’escriptor i la seva llengua nadiua hi ha un nexa tan estret que no té substitució possible; que seria, per tant, inútil tot esforç que seguís fent per arribar a cisellar la frase castellana amb la sobrietat, força i soltesa que mostraven els meus compatriotes escrivint en català; que si el territori de la nostra llengua és bon tros més petit que el de la majoria dels altres idiomes, no per aixó hem de renegar-la ni deixar de conrear-la amb aquell amor i aquell entusiasme de què ens han deixat gloriós exemple els nostres clàssics, ni creure, tampoc, que en els jardins petits no hi poden esclatar flors de tanta exquisitat, ufanor i durada com les que pugui donar el jardí més gran.” (Oller, N., 1962, pg.5).

Culminaba, con las últimas cartas que hemos citado, un proceso que se había iniciado en la defensa del castellano contra el catalán. Oller va pasando por un proceso lento y gradual de cambio hasta llegar a defender el catalán. O sea, que el mismo Oller pasa por una polémica interior similar a la que mantuvo con Galdós, por eso sus posiciones son tan contundentes.

En conclusión, nos parece que lo que hay es una relación amistosa en la cual Oller reconoce, de antemano, el gran y trascendental talento de Galdós y el papel principal que está jugando en la literatura de la época. Aspecto del que el mismo Galdós tiene una clara conciencia. Oller tiene también, a nuestro parecer, una clara conciencia del papel que él está jugando en las letras catalanas, mientras que Galdós le valora más como novelista pero no reconoce la perspectiva histórica, como tampoco parece reconocer el papel que está desempeñando la literatura escrita en catalán, o incluso la razón de ser de esta última.

En último lugar, queremos señalar que frente a un Galdós sólido, firme, con una clara personalidad literaria, aparece un Oller vacilante en algunos momentos de su carrera literaria. Un Oller que duda y se tambalea sobre su condición de escritor. Esto puede ser un elemento más, de los ya apuntados, para ver una posible influencia en la dirección de Galdós a Oller pero no al revés. No obstante, y aunque sólo lo apuntemos, quisiéramos señalar el soporte que también encontró Oller en los criterios de J. Yxart y J. Sardà.

La obra literaria de Oller destaca por dos motivos fundamentales: uno, por ser el creador de la novela catalana moderna,

papel que también desempeña Galdós en la novela castellana, aunque con un paisaje de fondo muy distinto; y dos, porque su obra es un fiel espejo donde se puede contemplar el papel ascendente de la burguesía catalana.

Su obra es elogiada por Galdós, quien a propósito de la publicación de La Papallona escribe: “Hay páginas de La Papallona que son verdaderamente magistrales...” (Shoemaker, W., 1963, pg. 20). Igualmente Zola, que prologa la novela en su traducción al francés, escribe: “C’est ce que j’ai senti en lisant Le Papillon, et c’est pourquoi j’envoie à Narcís Oller, non l’encouragement d’un précurseur, mais la poignée de main d’un frère.” (11)

La Papallona tuvo un gran éxito y fue traducida a muchos idiomas, inicialmente lo había sido al francés por Mr. Savine, como lo refiere el mismo Oller en sus Memòries: “...la fama del meu llibre traspasà tot seguit les fronteres més llunyanes (...)fou immediatament traduït al rus i següentment al castellà (se m’ha dit i he llegit que també a l’holandès i altres llengües del nord, però jo em guardaré prou d’assegurar-ho, car mai no he vist cap exemplar d’aquestes traduccions)” (Oller, N., 1962, pg.20). En palabras del propio Oller, esta novela le granjeó las amistades de Zola, E. Goncourt, de los hispanófilos rusos Isac PaulovsKy y Nemirovitch Danchenco, del hispanófilo alemán Joan Fastenrath, de J.M.Pereda, B.P.Galdós, J.Valera, M.Menéndez y Pelayo, E. Pardo Bazán, Leopoldo Alas y E. Gaspar.

A Zola le había conocido y tratado en su segundo viaje a Francia que realizó ya con plena fama de escritor en el año de 1886. También conoce a Daudet, a los Goncourt, y a E. Pardo Bazán que estaban en París. Los viajes al extranjero se cierran con un tercer viaje a la capital francesa en 1901, esta vez con la familia realizando algunas escapadas a Suiza, y otro a Italia en 1902, sin consecuencias literarias.

La obra de Oller, que se empieza a desarrollar en la década de los ochenta, se muestra algo más impregnada de las corrientes europeas de su época que, en general, la de sus coetáneos de lengua castellana. Entre otros factores hay que considerar que Cataluña ha desempeñado un papel de receptor y transmisor de la cultura continental en la Península Ibérica, debido, en parte, a su posición geográfica.

En esta década, Galdós escribe una serie de obras, las cuales denotan el conocimiento de las nuevas técnicas novelísticas del Naturalismo. El documento humano de estas novelas es impresionante, así como su evidente denuncia social. Acepta con voraz curiosidad las nuevas maneras de la estética naturalista de Zola y las aplica a su obra al modo galdosiano. Tanto Galdós como E. Pardo Bazán están muy

lejos del positivismo materialista de Zola. Ese pesimismo feroz del francés jamás dará amargura a la novela galdosiana. Galdós ha heredado el humorismo y la ironía de Cervantes (12), de modo que el Naturalismo de Zola se ve neutralizado por el humor cervantino.

Durante el decenio, prepara la edición de lujo de los Episodios Nacionales, ayudado económicamente en la empresa por su cuñada Magdalena Hurtado.

Desde niño Galdós ha tenido una gran afición musical, interpreta a sus autores predilectos al piano: Händel, Bach, Mozart, Haydn, y sobre todo Beethoven. Recordemos que en La Desheredada (1881) dedica dos capítulos a la música, titulados “Beethoven” y “Otra vez Beethoven”. Cuando en 1902 escriba Alma y Vida, en el prólogo a la edición de la obra señala la correspondencia musical con Beethoven que tiene esta creación dramática suya: “...siguiendo por espiritual atracción, el plan y módulos de la composición beethovianas, y no se tome esto a desvarío, que el más grande de los músicos es quien mejor nos revela la esencia y aún el desarrollo del sentimiento dramático.” (Bravo-Villasante, C., 1976, pg.164-5).

Ya no escribe a razón de tomo cada tres meses, como en la época de los Episodios Nacionales; escribe una o dos novelas por año y artículos para <<La Prensa>> de Buenos Aires, donde colaborará durante diez años. Galdós realiza algunos viajes fuera de España acompañado de algunos de sus amigos: en 1883 viaja a Inglaterra con Alcalá Galiano, volverá en 1889 cuando visita Stradford; en 1885 lo hace a Portugal, con Pereda, y en 1888 viaja a Italia con Galiano donde visitan al Papa, y también visita la Exposición de París y Barcelona. De estos viajes deja una clara constancia en sus Memorias y en otros escritos (13). Por estas fechas se habían sucedido dos muertes significativas para él, la de su madre en abril de 1887 y la de su hermano Sebastián Pérez Galdós en La Habana, en 1888. Recordemos también que a comienzos de esta década había muerto su hermano mayor Domingo.

En junio de 1886 aparece Fortunata y Jacinta; de esta obra dice Galdós, en sus Memorias: “Expirado el verano, volví a Madrid, y apenas llegué a mi casa, recibí la grata visita de mi amigo el insigne varón don José Ido del Sagrario, el cual me dió noticias de Juanito Santa Cruz y su esposa Jacinta, de doña Lupe la de los pavos, de Barbarita, Mauricia la Dura, la linda Fortunata y, por último, del famoso Estupiñá. Todas estas figuras pertenecientes al mundo imaginario, y abandonadas por mí en las correrías veraniegas, se adueñaron nuevamente de mi voluntad. Visité a doña Lupe en su casa de la calle de Cuchilleros y platiqué con el usurero Torquemada y la criada Papitos. Pasaba largas horas en el café del Gallo, donde me entretenía

oyendo las conversaciones de los trajinantes y abastecedores de los mercados de aves.

Por la escalerilla subía y bajaba veinte veces al día, y en Puerta Cerrada tenía el cuartel general de mis observaciones. En la Plaza Mayor pasaba buenos ratos charlando con el tendero José Luengo, a quien yo había bautizado con el nombre de Estupiñá. Ved aquí un tipo fielmente tomado de la realidad...” (Pérez Galdós, B., 1975, pg.207-8) (14).

Una vez leída Fortunata y Jacinta por Oller, éste le escribe una carta explicándole sus impresiones sobre la novela, haciendo mención expresa al espacio de Madrid en la obra. En ella le dice: “¿Qué me ha parecido? Lo mejor de lo mejor, no ya de Vd., sino de cuanto han escrito en el género los españoles. Hace ya años que digo yo, y dispénseme que se lo repita á la cara, que Vd. es el hombre de más talento de la España contemporánea. Fortunata y Jacinta ha robustecido mi convicción. Es Vd. el primero entre los primeros y siento no tenerle aquí para expresárselo con el fuego de la palabra viva y un apretadísimo abrazo de entusiasmo.

Nadie aquí ha puesto como Vd. tan de relieve esa ruda y perenne batalla, causa de nuestra infelicidad, que riñe la naturaleza con los convencionalismos de la civilización. Ni nunca había Vd. creado una galería tan extensa de tipos esencialmente reales y vivos como los que rodean hoy á esa robustísima Fortunata, capaz por si sola de immortalizar á su padre. Por otra parte, están las figuras de ese hermoso cuadro colocadas en perfecta perspectiva, cosa que, á mi ver, no lograba Vd. bien siempre. Ni las ha colocado V. ante un forillo gris de fotógrafo. Todas destacan de un fondo también palpitante de vida y de verdad. Clarean tras de ellas todo Madrid, con sus casas de ricos y pobres, sus calles y plazas, sus templos, sus asilos, sus cafés, sus tertulias, sus talleres, sus costumbres, sus cementerios. Por fin, con la vuelta de Fortunata á su oscura Cava, muriendo sacrificada por la bárbara venganza de un loco, asesinada á traición por Santa Cruz y Aurora, entre las ilusiones positivistas de Segunda é Izquierdo, y las cándidas azechanzas de la Santa y de Jacinta, el descuido del hermoso cariño de Ballester y el aniquilamiento del buen sentido de Feijó, redondea Vd. la obra de modo admirable. En suma, que puede Vd. dormir sobre los laureles que le felicita otra vez cordialmente este su más sincero admirador....

N.Oller

Solo siento una cosa: que no esté Fortunata y Jacinta escrita en francés para su mayor publicidad y provecho del autor. Un separatista.” (Shoemaker, W., 1963, pg.39). Hay que entender esta postdata, como

es lógico, como una ironía que enlaza con los comentarios de Galdós sobre la escritura de Oller en catalán.

Galdós había visto cómo su candidatura a la Real Academia había sido rechazada en un primer intento, antes de ser elegido el 13 de junio de 1889. Este acontecimiento aparece reflejado también en la correspondencia entre Oller y Galdós a través de una carta de Oller que comenta los sucesos en un tono de burla e ironía, y con una visión muy sarcástica sobre la R.A.E., de acuerdo con la carta fechada en Barcelona, 18 de enero de 1889.

En este decenio podemos apuntar como acontecimiento literario más significativo la difusión del Naturalismo en España. Como se ha señalado en alguna ocasión: "...la difusión del Naturalismo en España se debe a unos artículos de Emilia Pardo Bazán publicados en *La Época* y recogidos bajo el título <<La cuestión palpitante>> (1882). En ella aboga por una adaptación del Naturalismo francés.

Hay que tener en cuenta, además, el éxito obtenido por traducciones de novelas de Zola como *Nana*, *Teresa Raquin*, o *Germinal*, que contribuyen al triunfo de este movimiento en España hacia 1885." (Barroso, A. et alii, 1980, pg. 341).

Durante esta década se publicaron, entre otras, *Esbozos y rasguños* (1881), *El sabor de la tierruca* (1881), *Pedro Sánchez* (1883), *Sotileza* (1884), *La Montálvez* (1888) y *La puchera* (1889) de J.Mª.Pareda; *El señorito Octavio* (1881), *Marta y María* (1883), *José* (1885), *Riverita* (1886), *Maximina* (1887) y *La hermana San Sulpicio* (1889) de A.Palacio Valdés; *Viaje de novios* (1881), *La tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *Madre Naturaleza* (1887), *Insolación* (1889) y *Morriña* (1889) de E.Pardo Bazán; *Nuevo arte de escribir novelas* (1886-87) de J.Valera; *La Regenta* (1884-85), novelas cortas: *Pipá* (1886) y *Su único hijo* (1890) de L.Alas-Clarín.

Galdós inicia, según D.L. Shaw, la etapa central de su producción: "...con la aparición de *La Desheredada* a mitad del año 1881, se abre la fase central de la obra de Galdós, a la que se alude con frecuencia como su etapa <<naturalista>>" (1980, pg. 204). En este período escribe *La Desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *Lo prohibido* (1884-85), *La de Bringas* (1885); *Fortunata y Jacinta* (1886-87); *Miau* (1888), *La incógnita* y *Torquemada en la hoguera* (1888-89), *Realidad* (1889) y *Ángel Guerra* (1890).

En Cataluña, a partir de 1880, se crean colecciones de novelas como la Biblioteca del Renaixement, mantenida por suscripciones, que va a publicar *La Papallona* de Oller en 1882 y las novelas de M. Genís i Aguilar. A un nivel más popular, el editor Joaquim Vinader y el

dibujante Tomás Padró crean la Biblioteca Catalana Il·lustrada, especializada en novela de folletín. “<<La Renaixensa>> serà la primera editorial de llarga durada i la primera plataforma sòlida per a la novel·la catalana que, amb tantes marrades com es vulgui, anava arribant a totes les capes socials.” (Tayadella, A., 1986 a, pg.416).

La novela catalana, a finales de la década de los años ochenta, cultiva tanto la novela romántica, como la costumbrista, como el folletín. Pese a no contar con una crítica sólida, J.Yxart y J.Sardà tendrán una máxima incidencia; su crítica literaria tiende a incorporar en la literatura catalana las últimas corrientes literarias vigentes en Europa. En este decenio aparecen publicadas La Papallona (1882), Notes de color (1883), L'Escanyapobres (1884), Vilaniu (1885) y De tots colors (1885) de Oller; Cor i sang, que apareció en la revista <<Lo Gay Saber>> entre 1880-81, de A.Careta i Vidal; En mitja-galta (apareció publicada en la revista <<La Renaixensa>> en 1880), La colla del carrer (1887) y L'auca de la Pepa (1889) de J.Pons i Massaveu; Lo Bruc (1880) de J.Feliu i Codina. De la batalla de Vic a l'acció de Roda (1881), Quadres del cor (1881), Novel·les (1882) y Passavents (1887) de M. Genís i Aguilar; La família del mas dels sàlzers (1880), Mas memòries (1882), L'exemple (1885), Rosada d'estiu (1886) y Guideta (1887) de Vidal i Valenciano; La família dels Garrigas (1887), Jaume (1888) y Níobe (1889) de J.Pin i Soler; Records d'un excursionista (1887), Pla i muntanya (1888) y L'hereu Noradell (1889) de S.Bosch de la Trinxeria.

1890-1900:

1890, 1891 y 1892 son los años en los que van apareciendo los tres tomos de La febre d'or, sabiendo que la anticipación de L'Argent de Zola hizo que se retrasara la aparición de la primera parte de la novela de Oller. Los tres volúmenes tuvieron mucho éxito. Durante estos años la figura literaria de Oller fue declinando, al menos con referencia a su popularidad con la crítica. Es de nuevo su primo Yxart, como ya hemos comentado, quien le anima a no desfallecer y de una manera tan decisiva que de ello saldrá La febre d'or.

La primera referencia que encontramos sobre la novela, en la correspondencia que mantiene Oller con Galdós, es de 1886, a través de una carta que escribe el primero en el mes de julio desde Puigcerdà. En ella comenta: “Yo, aquí, he comenzado mi novela bursátil <<La febre d'or>>; pero hasta ahora ando muy despacio; tengo esa obra por superior á mis fuerzas, he de contenerme además para desfigurar los retratos afin de evitar el escandalo y tal vez los palos que caerian sobre mí y escribo muy cohibido. Veremos.” (Shoemaker, W., 1963, pg. 35).

Curiosamente, en las Memòries, Oller menciona que en el año 89 está escribiendo el primero de los tres volúmenes que constituyen La febre d'or, por lo que se deduce que este primer volumen tarda tres años en terminarlo: “Per fi, l'any 89, després d'haver passat una mesada, la meva estimada muller i jo, a París, desitjosos de saludar els amics i donar-nos una passejada per la ciutat i la seva grandiosa Exposició Universal, vàrem anar-nos-en a Cerdanya a estiuejar amb els nostres fills a casa dels meus bons cunyats, i ja un cop allí, gaudint de la quietud necessària i del caliu desitjat, escric d'una embranzida tot el que, avui per avui, constitueix encara el primer volum dels tres en què aparegué dividida La febre d'or.” (Oller, N., 1962, pg.131).

Según declara, Oller tiene concebida la obra desde el año 1883, debido a la influencia de los acontecimientos que habían sucedido en Barcelona. Nos vamos a permitir una cita larga de sus Memòries porque resume muy bien, el propio autor, los acontecimientos que le motivaron la obra y el clima que se vivió en la ciudad: “Veritat és que, tenint ja concebuda aquesta obra el 1883, tan rumiada la duia, que passar-la al paper no em podia pas fer gran por.

La immensa febrada bursàtil com marfuga portada pels vents del nord (que deia l'amic Sardà), havia envaït Barcelona amb tanta intensitat i força difusiva, que arribà a atacar tothom. Fins jo, que en la meua vida no havia traspasat el llindar de la gran sala de Llotja sinó en les fastes dels Jocs Florals, durant l'ardent febrada del 80 i 81, no em vaig saber estar d'entrar-hi a fi de veure com s'ho conjuminaven aquells nous argonautes, per a repetir confiadament, en els nostres dies, la perillosa expedició a Colquida sens el favor d'una altra Medea ni saber qui d'ells seria l'“haurant” Jasson. L'espectacle que allò oferia era el d'un nosocomi de delirants excitants fins al més alt grau. Ja comprendrà vostè l'interès que, per a un novel·lista aficionat a psicologies com sóc jo, havia d'oferir l'estranya troballa d'un fenomen social tan inconcebible a primera vista com el d'aquella confiança irracional que, de cop i volta, el poruc diner posava en l'abús del crèdit. A posta he dit <<a primera vista>> perquè millor considerat, he vist després que el cobdiciós (el diner) no era pròpiament poruc, sinó extremadament impressionable, un irreflexiu incorregible, que com la bandereta d'un penell, es decanta a dreta o a esquerra segons el vent que bufa. Era, doncs, curiós per a mi, estudiar de prop la història i caràcter d'aquella folia, d'aquells homes tan diferents dels que jo havia tractat fins aleshores; desentranyar tot el secret de llur naturalesa i faisó de viure; de llurs rauxes, raciocinis i supersticions, de l'estranya tecnologia professional que jo per ells copsava i àdhuc el procediment per mi ignorat de com funcionava tot aquell trasbalsament de riquesa invisible. El meu afany fou, doncs, el de posar-me en condicions de poder-ho veure tot, de poder-ho escatir tot, de poder àdhuc, penetrar i

romandre en el Casino Mercantil i les seves oficines i de guanyar-me les simpaties d'aquells dels argonauts que, per més típics, major curiositat em despertaven. D'alguns, àdhuc, vaig arribar a freqüentar llurs cases...Però ¡ai! que amb el refrec d'ells, com a molts altres intrusos...se m'arribà a encomanar també el mal a mi! Era, emperò, ja a darrera hora, i com que les poques operacions a què vaig arriscar-me varen ser-me profitoses, en arribar l'horrible <<crac>> vaig sortir-ne sencer d'ossos." (Oller, N., 1962, pg.132).

Es importante la referencia que hace Oller en su carta a Galdós respecto a la relación que hay entre los personajes de su novela y los personajes reales. Tan sólo nos pone en la pista de que deben ser personas o bien cercanas a Oller o poderosas y conocidas en Barcelona, de tal manera que su venganza pueda perjudicarle enormemente. A su vez parece ser que lo que hace es caricaturalizarlos porque lo que teme es el escándalo. También hay escenarios tomados de la realidad que Oller comenta: "En lloc de teatres preferíem visitar, als vespres, espectacles característics de París, com aquells cabarets i centres estrambòtics de què he fet després menciono en el capítol IV, volum III de La febre d'or"(Oller,N., 1962, pg. 89).

En el mismo plano Galdós ha comentado, en numerosas ocasiones, que algunos de sus personajes más celebres estaban sacados de personas reales por otro lado nada extraño desde ese afán de emular la realidad, al estilo velazqueño, como es el caso, en lo referente a nuestra novela, de Estupiñá y de Guillermina Pacheco. De esta última, en un artículo titulado Los Santos modernos del 15 de febrero de 1886, decía: "Hace días ha muerto en Madrid una persona, a quien tengo por santa de veras, y no es broma. Esta persona es una señora de ilustre cuna llamada doña Ernestina Manuel de Villena, cuya vida relataré a grandes rasgos para que se vea que muchos figuran en las páginas del Año Cristiano con menos títulos que ella." (Bravo-Villasante,C., 1976, pg.177).

La segunda referencia a La febre d'or la podemos ver en una carta de 1887 a Galdós en la cual un Oller enfermo se lamenta de no tener fuerzas para acabar su gran empresa que es esta novela: "Dichoso Vd. que tiene salud, talento y humor para añadir cada día un nuevo sillar al pedestal de su estatua y proporcionándonos á todos nuevos motivos de aplauso y de profunda admiración. Ojalá pudiera yo seguirle por ese camino! Pero yo soy muy poquita cosa, y si no recobro la salud que parece abandonarme desde que empezó abril, es probable que me vaya de este mundo dejando tan solo los débiles engendros que publiqué y llevándome en sueños el deseo insaciable de escribir una obra vigorosa, digna de mi país y de nuestra época!" (Shoemaker W., 1963, pg.38).

Posteriormente, en otra carta de julio de 1891, escribe: “Me ire á Puigcerdá dentro de ocho días con el propósito de terminar La febre d’or y, concluida esta obra, no creo que emprenda otra más en mi vida. Nada perderá la patria con mi mutismo: ya lo sé; pero antes que me maten groseramente prefiero suicidarme” (Shoemaker W., 1963, pg. 46-7). Entroncan estas últimas palabras con lo que decíamos anteriormente referente a las crisis que sufría Oller como escritor. Crisis que le paralizaban su labor creadora.

La única referencia de Galdós a la novela de Oller la encontramos en una carta del 15 de marzo de 1893 donde le dice: “De esto, y de otras cosas, y de La febre d’or (que la /he/ empezado a leer, y por la cual le felicito cordialisimamente) y de todo lo divino y lo humano, hablaremos pronto, porque le participo que iré a Barcelona en junio, en los días que pongan ahí La loca de la casa.” (Shoemaker W., 1963, pg. 54).

Comentábamos anteriormente que Oller en una carta dirigida a Galdós mantiene que los personajes de la novela están sacados de la vida real; le dice: “...he de contenerme además para desfigurar los retratos afin de evitar el escandalo y tal vez los palos que caerian sobre mí y escribo muy cohibido”. (W. Shoemaker, 1963, pg. 38). Pues bien, esta información se opone a los comentarios que hace Oller en sus Memòries, donde escribe referente a la novela: “El lector no podia perdonar-me que havent-lo empès a seguir les peripècies de la trama novellesca, el parès en sec quan ja a la boca se li feia aigua; que deixés enlaire les solucions dels conflictes en què veia ficats una pila de personatges que prenia per retrats d’amics seus o conguts(...)els lectors(...)em felicitaven sotto voce per la fidelitat de semblança d’aquelles figures purament imaginàries amb les persones de carn i ossos que, segons ells, jo havia estereotipat, i quan jo els negava, molts cops fins desagradablement sorprès, que m’hagués proposat retratar allí els al.ludits, s’arribaven a enfadar amb mi per la falta de franquesa, per la poca confiança que això denotava tenir amb ells. L’un em sostenia que En Gil Foix era En Gumà; un altre, que en Juandó; aquest que l’Oriol; aquell que l’Espinach, el de més enllà que En Carbonell(...) Que l’Eladi, era tal; que En Francesc, qual; que En Jordi, que En Rodon, que la Delfineta, que la Caterina, que la senyora Mònica, que les Llopis, jo els havia copiats divinament de no sé quines persones que ells tractaven i que, excepció feta de les designades com a model de les Llopis, puc jurar ben bé aquí, que jo no coneixia ni de vista.” (Oller,N., 1962, pg.134).

Pues, pese a jurar Oller que no conocía a sus personajes en la vida real, que eran un modelo elaborado a partir de una realidad muy amplia, encontramos ecos de este conflicto en una carta enviada por J.M. Pereda a Oller el 16 de febrero de 1893, en la cual le dice que en

su lectura, descontextualizada añadimos nosotros, personal no ha encontrado las “supuestas escabrosidades del libro” y que pese a una atención escrupulosa no encuentra motivo de escándalo: “Escrupuloso soy yo también, a mi manera, y no poco, en materias como la de que se trata, y le aseguro a usted que no he hallado en La febre d’or pasaje alguno que me escandalice.” (Oller,N., 1962, pg.151). La versión de J.M.Pereda, ya que la acusación de escabrosidades la ha hecho el rotativo <<El Nervión>> donde ha salido editada, es que el periódico le ha tendido una trampa económica a Oller y que no existen tales elementos molestos en la novela. J. Yxart, en su ensayo La febre d’or per Narcís Oller (15), escribe en relación a los personajes de la novela: “La vida de quasi tots aquests personatges és, no sols molt distinta, sinó tan característica i local, que sols coneixent los originals és possible admirar sa notable equivalència.” (Yxart, J., 1980, pg. 194). En cualquier caso, y atando el comentario de la carta a Galdós, las Memòries y la carta de Pereda se puede llegar a la conclusión de que algo más que simples casualidades hay en ello, y que posiblemente haya un telón de fondo satírico en la novela que actualmente se nos escapa.

1894 es un año importante porque en él se encuentran B.P.Galdós, J.M.Pereda, M.Menéndez Pelayo y N.Oller en Santander a partir de un viaje que Oller programa para ir a La Montaña, a visitar a su amigo J.M.Pereda. Visita, que como el propio Oller testimonia en sus Memòries, se convirtió en un espléndido acto de homenaje de las letras castellanas a las catalanas, de las que consideraban su principal representante a Narcís Oller: “Mentrestant, rebíem dels de casa, per les que les cartes que rebia jo dels amics i pel que deien els diaris de Barcelona veia jo la ressonància que havia tingut a la nostra terra aquella glorificació. I ho veia -no ho nego- amb orgull; amb orgull, sí, si no per a mi (car ja he dit que la considerava desproporcionada a mos mèrits d’escriptor), primerament per la importància que en copsaven les lletres catalanes de què, eventualment, n’havien fet representant aquells castellans amabilíssims.” (Oller,N., 1962, pg.182).

En este período Galdós se instala en Santander, en su finca de San Quintín, diseñada por él mismo y construida por el arquitecto Casimiro Pérez de la Riva. Cada vez más es el tiempo que pasa aquí y menos en Madrid. Es digno de mencionar que en el salón-despacho donde Galdós trabaja, con el mar de fondo, entre los retratos de Wagner, de Cánovas y de Sagasta, la mascarilla de Voltaire, el retrato de los hijos de Pereda, el de Armando Palacio Valdés, el de Tolosa Latour y su esposa Elisa, y los de otros muchos retratos familiares se encuentra el de Narcís Oller, al cual admira y valora, no sólo como a un buen amigo sino también como a un buen escritor.

No vamos a entrar aquí a valorar la importancia y la influencia de la amistad literaria y personal de esta generación de escritores, que la hubo y es de destacar, ya que sería extendernos en esta cronología y no pretendemos tal cosa. Para ello remitimos al lector de este estudio al libro, entre otros, de Vicente Marrero: Historia de una amistad. Pereda, Rubén Darío, Clarín, Valera, Menéndez Pelayo, Pérez Galdós.

J.Yxart, primo de Oller, murió en 1895. A este respecto Galdós, amigo de Yxart y conocedor de lo que había significado para Oller, le escribió dándole el pésame: “Hágame el favor de unir mi pesame cordialisimo a los que de toda España habrán llegado a la casa del nunca bastante llorado José Yxart.” (Shoemaker W., 1963, pg. 55). Sobre la pérdida de Yxart escribe Oller contestando a Galdós, el 15 de junio de 1895, donde podemos apreciar la relación que mantenían con Yxart: “...su cordialísimo pésame tiene para mí y para toda la familia del finado doble valor. Todos se lo agradecemos á V. en lo que vale y muy singularmente yo, que he querido toda mi vida á Yxart como á un hermano adorable y admirable.

Su muerte ha sido para mí una desolación que ha de influir muchísimo sobre mi carácter y mi modo de ser. Me parece, desde que murió, que me falta todo y ni el cariño de mi esposa y de mis pobres hijos llega á llenarme el vacío que noto en las profundidades del alma. Y es que en el cariño que yo sentía por Pepe había un gran fondo de admiración y de atracción espiritual que solo puede comprender hasta donde debia llegar quien conozca todo lo que valía aquel talento y aquella alma hermosísima.” (Shoemaker W., 1963, pg. 55-6).

En 1896 Galdós inicia el pleito con Cámara, su editor, para recuperar la propiedad de sus obras. Al año siguiente aparece el laudo a favor de nuestro escritor, el 31 de mayo. Galdós lo cuenta así en sus Memorias: “Muy agradecido quedé a mis ilustres amigos Maura y Azcárate, que me sacaron de aquel purgatorio...viéndome dueño de mis obras, resolví establecerme como editor de ellas en el número 132 de la calle Hortaleza, piso bajo. Dio comienzo con ésto una nueva etapa de mi existencia literaria. El considerable desembolso, que tuve que hacer para liquidar las cuentas del pleito obligome a sacar de mi caletre los elementos necesarios para salir del paso. Como el trabajo no me arredabra, al contrario, era mi mayor delicia, acometí la tercera serie de los Episodios Nacionales.” (Pérez Galdós, B., 1975, pg.263-64).

El 6 de febrero de 1897 ingresa Galdós en la Real Academia Española. De su discurso de ingreso titulado: Sobre la sociedad presente como materia novelable, se desprenden algunos rasgos significati-vos para la comprensión de su obra. Define la novela realista como aquella que es imagen de la realidad: “Imagen de la vida es la

novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje que es marca de raza, y las viviendas, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.” (Pérez Galdós, B., 1974, pg. 21). Del discurso se desprenden planteamientos como los siguientes: su método es sociológico ya que se fija en el lector, destinatario de la novela: “...al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez.” (Pérez Galdós, B., 1974, pg. 22); el lenguaje pierde el carácter tipificado que tenía según las clases sociales. Se hace híbrido, tendente a que todos los personajes hablen igual: “...la urbanización destruye lentamente la fisonomía peculiar de cada ciudad; y si en los campos se conserva aún, en personas y cosas, el perfil distintivo del cuño popular, éste se desgasta con el continuo pasar del rodillo nivelador que arrasa toda eminencia y seguirá arrasando hasta que produzca la anhelada igualdad de formas en todo lo espiritual y material.” (Pérez Galdós, B., 1974, pg. 24); con Galdós la novela se humaniza, en su discurso no habla de tipos sociales, del hombre con máscara, sino del hombre desnudo. Para ello el esfuerzo del artista ha de ser más hondo, más complejo. Este planteamiento no implica que Galdós no reproduzca ciertas formas del habla popular y de las jergas en algunos de sus personajes, que sí lo hace, no tenemos más que recordar el lenguaje de Fortunata o el de Benigna y el ciego Almudena en Misericordia, por poner un ejemplo. (16)

A su discurso le contesta M.Menéndez y Pelayo, el cuál defiende que Galdós es el primer novelista después de H.Balzac en el panorama del siglo XIX, el gran siglo de la novela. En su discurso hace un resumen de la historia de la literatura. Galdós es el que abre la novela al realismo aportando tres elementos principalmente, según M.Menéndez Pelayo: uno, la forma autobiográfica. En segundo lugar, la unión de grandes hechos históricos a la vida cotidiana. Y, en tercer lugar, introduce en la novela un gran contenido psicológico. M. Menéndez Pelayo alaba también en su discurso el teatro de Galdós.

Una semana después es J.M.Pereda el que ingresa en la Real Academia con un discurso centrado en la novela regional y la crítica a las influencias extranjerizantes y al modernismo. Galdós es el encargado de contestarle.

Esta década supone el estreno de Galdós como autor teatral. Con el estreno y el éxito de Realidad en 1892 se inaugura su etapa de autor teatral: "En aquel tiempo yo no frecuentaba el teatro; de noche no iba nunca; de tarde, alguna vez, prefiriendo la Comedia, por ser muy de mi gusto la compañía de Emilio Mario. Una tarde, estando yo en el vestíbulo del teatro, entró Mario, y presuroso me dijo:

- No me detengo, don Benito, porque voy a vestirme...Tengo que hablar con usted; hágame el favor de subir al saloncillo en cualquier entreacto.

- Pues, señor...Mario me salió con la misma cantata. Le había dicho que Realidad novela podía ser Realidad drama. Él creía lo mismo. Como empresario y como amigo, me suplicaba que pusiese manos a la obra si no para la actual temporada, para la próxima. Mientras yo tanteaba el asunto, supe que en la compañía de la Comedia había ocurrido un cambio radical." (Pérez Galdós, B., 1975, pg.244).

Respecto al estreno de Realidad en Barcelona escribe Galdós a Oller, desde una necesidad, lógica por otro lado, de controlar como va funcionando su obra. Galdós hace una lista detallada de recados que le manda a Oller que realice, entre otros que conozca a María Guerrero, de la cual Galdós está un tanto encandilado.

El 8 de julio escribe Oller a Galdós una vez estrenada Realidad: "...al salir esta madrugada del teatro, le dirigí á Vd. un telegrama de felicitacion, que supongo en su poder. Llenaba el teatro un público selecto, que escuchó la obra con suma devoción, y el éxito fue tan franco y completo como pudo Vd. esperar de una obra tan original y hermosa.

¡Cuántas veces le he dicho a Guimerá esto mismo saliendo de la representación de sus obras!." (Shoemaker W., 1963, pg. 50).

Galdós, dueño de una gran fecundidad literaria, escribe nuevas comedias para la compañía de Emilio Mario: "... ensayando La loca de la casa escribíamos Tristana, y Torquemada en la Cruz fue escrita cuando trazábamos el argumento de La de San Quintín." (Pérez Galdós, B., 1975, pg.247-48).

La correspondencia entre Galdós y Oller refleja, durante los años 92 y 93, la suerte de algunos estrenos de teatro, como es el caso de Gerona, que según cuenta Galdós fue un gran fracaso.

Con La de San Quintín inicia Galdós el teatro social. Tras ella escribe Los Condenados en 1894, obra no bien recibida por la crítica, a pesar de los preparativos que ha hecho Galdós, el cual ha realizado un viaje al Valle de Ansó y hasta ha traído trajes completos de hombre y de mujer para la obra. (17)

Como manifiesta C.Bravo-Villasante, el teatro abre una nueva perspectiva en nuestro autor: “Galdós, que siempre ha sido un trabajador titánico, un escritor incansable y tenaz, de una fuerza de voluntad poderosísima, de una organización perfecta de trabajo, de una persistencia y continuidad asombrosa, persiste en la dedicación a lo teatral, rabioso o indiferente a triunfos o fracasos. El activismo, la exaltación de la voluntad va a ser precisamente el gran tema galdosiano en el teatro(...) El nacimiento del hombre nuevo y de la mujer nueva se deberá al prodigio obrado por la voluntad, esa fuerza que lleva el ser humano en su interior y le hace capaz de resurrecciones continuas, motor dinámico de una actividad sana y regeneradora.” (Bravo-Villasante, C., 1976, pg.208-9).

Galdós escribe Voluntad en 1895. Con ella preconiza la educación de la voluntad, y afirma que sería el objetivo principal en la escuela. Años después el joven Azorín, admirador de Galdós, escribirá una novela titulada Voluntad, y Ramón y Cajal un libro vinculado al tema: Los tónicos de la voluntad. Frente a una sociedad decadente, Galdós vuelve a ofrecer una sociedad regenerada por el trabajo.

Este año de 1895, de gran productividad, se caracteriza por el activismo que se refleja también en novelas como Nazarín y Halma, contrarias a toda pasividad. Tras Voluntad Galdós escribe Dª Perfecta y La Fiera en 1896.

La culminación teatral de Galdós tiene lugar con el estreno de Electra en 1901. Electra deja de ser un suceso meramente literario para convertirse en un hecho político-social. Es la historia sencillísima de una joven a la que van a obligar a entrar en el claustro, frente a la oposición del hombre que la quiere. El encierro de Electra es el símbolo de la opresión, del fanatismo. En Galdós el encierro se ha convertido en un tópico. La Rosarito de Dª Perfecta fue encerrada, secuestrada por su madre; Clarita, en La Fontana de Oro no puede salir de su casa; Inesilla en El 19 de marzo y el 2 de mayo sufre un secuestro, y Electra queda a merced de los que pretenden secuestrar su persona y su libertad. Máximo, el científico, el enamorado de Electra, la defiende. Electra queda en el centro de dos figuras, la figura oscura de Pantoja, que representa el jesuitismo tenebroso de la época, y la figura sincera y audaz del científico Máximo. Es un conflicto elemental entre dos fuerzas: la opresión y la salvación, que luchan en escena con toda la potencia de que son capaces, la violencia y la astucia.

En el estreno y en las sucesivas representaciones, este momento álgido contagia al público. Azorín, Baroja y Maeztu, que fueron testigos del estreno, refieren la terrible impresión que causó la obra: “Acompañada de gritos como ¡Mueran los jesuitas!, en algunas localidades se estuvo a punto de llegar a las manos y hubo momentos

de peligro. Galdós fue el primero en sorprenderse de la reacción del público y de la sociedad. Hubo un cambio de gobierno y aparecieron multitud de pastorales donde los Obispos prohibían la representación en sus respectivas diócesis, y condenaban la obra y a su autor.” (Gómez Aparicio, P., 1974, pg. 129).

Posteriormente, Galdós escribió otras obras de teatro: Alma y Vida (1902); Mariucha (1903); El Abuelo (1904); Bárbara/ Amor y Ciencia (1905); Pedro Minio (1908); Casandra (1910); Celia en los Infernos (1913); Alceste (1914); Sor Simona (1915); El Tacaño Salomón (1916); Santa Juana de Castilla (1918); Antón Caballero/ Un Joven de Provecho (1918).

Por su parte, Oller también se siente atraído por el teatro, sobre todo después de haber abandonado prácticamente la novela. En 1894, bajo el seudónimo de Metjaustinch, presenta una parodia de La intrusa de Maeterlinck, con el título de La brusa. En 1900 publica Teatre d'aficionats, un volumen de traducciones de comedias sentimentales. Con posterioridad publicaría Renyines d'enamorats (1926).

Entre 1905 y 1913 Oller traduce al catalán quince obras de teatro, la mayoría publicadas en la Biblioteca Popular de l'Avenç, de autores sobretudo contemporáneos, entre ellos: Giacosa, Tolstoi, Turguénev...

Según manifiesta A. Tayadella, Oller había escrito unas Memòries teatrals que no llegó a editar, donde aparecería la conexión entre su trabajo como novelista y el de dramaturgo: “Narcís Oller, doncs, manté com a traductor uns interessos teatrals bàsicament vuitcentistes, en perfecta harmonia amb el seu ideari dramàtic, situat en la línia d'Yxart i que no sembla haver sofert cap mena d'evolució amb els anys: a les encara inèdites Memòries teatrals insisteix en les mateixes idees expressades a Eleonora Duse, un article de 1890. Així s'explica-rien, probablement, el seu rebuig de certs models teatrals propugnats pel modernisme i l'atac contra Adrià Gual.” (1986 c, pg. 667).

Volviendo al contexto bibliográfico del que participan nuestros escritores y que caracteriza este decenio, cabe destacar, entre otras obras editadas, Una cristiana(1890), La prueba(1890), La piedra Angular(1891), Dña. Milagros(1894) y Memorias de un solterón(1896) de E. Pardo Bazán; Nubes del estío(1891), Al Primer Vuelo(1891), Peñas Arriba(1895), Pachín González(1895) y La Comida de las Fieras(1898) de J.M. Pereda; La Espuma (1891), La Fe(1892) y La Alegría del Capitán Ribot (1899) de A. Palacio Valdés; Dña. Berta, Cuervo, superchería (1892), El señor y los demás cuentos (1892) y Cuentos morales (1896) de L. Alas -Clarín-.

Como señalan A. Barroso et alii: "...en España, como sucedió con otros movimientos literarios, el Naturalismo se inicia con retraso en relación con otros países europeos. Su duración, además, fue muy corta: una década aproximadamente (1880-1890)." (1980, pg. 343). Esta afirmación viene a coincidir con la de J. García López, para quien 1890 representa el inicio de una nueva etapa de la novela española: "Hacia 1890, se observa en todas partes una reacción contra el Naturalismo, se vuelve a señalar la primacía del espíritu frente a lo material y una concepción optimista de la vida sucede al anterior pesimismo, mientras cobran nueva vigencia los valores estéticos, y la novela, hasta ahora ceñida a la observación del detalle concreto, se enriquece con símbolos plenos de intención idealista." (García López, J., 1968, pg. 525).

Todo esto nos lleva a situarnos en este período de creación, en el cual Galdós escribe Tristana (1892), La Loca de la casa (1892), Torquemada en la Cruz (1893), Torquemada en el purgatorio (1894), Torquemada y San Pedro (1895), Nazarín (1895), Halma (1895), Misericordia (1897) y El Abuelo (1898). También publica la tercera serie de los Episodios Nacionales, entre cuyas obras encontramos, de 1898: Zumalacárregui; Mendizábal; De Oñate a la Granja. En 1899: Luchana; La Campaña del Maestrazgo; La Estafeta Romántica; Vergara. Y de 1900: Montes de Oca; Los Ayacuchos; Bodas Reales.

Igualmente aparecen editadas en esta década Arroz y Tartana (1894) y La Barraca (1894) de V. Blasco Ibáñez; Juanita la larga (1895), Genio y Figura (1897) y Morsamor (1899) de J. Valera; En torno al casticismo (1895) y Paz en la guerra (1897) de M. de Unamuno; Femeninas (1895), Epitalamio (1897) y Jardín umbrío (1899) de R. M. Valle-Inclán.

En la literatura catalana debemos tener en cuenta, como apunta A. Tayadella, que "...no va haver-hi un projecte global de novel·la realista fora del grup Yxart-Sardà-Oller i encara, en aquest cas, el realisme s'interfereix d'una manera o altra amb el naturalisme(...) Així, Bosch i, sobretot, Dolors Monserdà se senten deutors d'Oller en la seva dedicació a la novel·la i, d'altra banda, Berga i, de retruc, Vayreda, ho són de Bosch de la Trinxeria. L'únic que queda al marge d'aquest joc d'estímul és Pin i Soler, la qual cosa potser explicaria, en part, la seva especificitat en el marc de la narrativa catalana de l'època de la Restauració." (Tayadella, A., 1986 b, pg. 508).

Algunas de las obras que aparecen publicadas a lo largo de esta década son: Figura i paisatge (1897) y La bogeria (1899), novela corta, de Oller. L'espalmada (1890) y La Reineta del Cad (1892) de M. Genís i Aguilar. Lo segador (1892) de Vidal i Valenciano; L'hereu Subirà (1891), Montalba (1891), Lena (1894), De ma collita (1890) y Tardanies

(1892) de S.Bosch de la Trinxeria; L'estudiant de la Garrotxa (1895) y Un retrat esborrat (1897) de J.Berga i Boix; Records de la darera carlinada (1898) de M. Vayreda. La Montserrat (1893) de D. Monserdà.

1900-1930:

Tras la aparición de La febre d'or, coincidiendo con la crisis que la novela realista experimenta en toda Europa, Oller se aparta paulatinamente de la creación narrativa; aparte de las colecciones de relatos y cuadros costumbristas escribió en 1906 Pilar Prim, novela en la que trabajó varios años, de perfecta construcción; en ella, de acuerdo con las corrientes narrativas de fines de siglo, el ambiente pierde importancia para centrarse el relato en el estudio de la psicología de los personajes. De sus cinco obras más significativas sólo ésta se encuentra fuera de los años del influjo zoliano en la novela europea, fue premiada por la R.A.E. con el premio Fastenrath, y, ni por ese motivo, mereció alguna mención en la ya agonizante correspondencia entre su autor y Galdós.

Su labor literaria se desarrolla, a partir de estos años, en el campo de las traducciones, especialmente teatrales, como ya hemos mencionado con anterioridad: "Per fi, aquell estiu 1905 dono terme a ma Pilar Prim(...)fou unànimement aplaudida i enaltida per la premsa de tots colors y tendències literàries, tant de Catalunya com de les regions conveïnes que esment tingueren de la seva aparició...a causa de no sé si del canvi de moda literària, o de la cada dia major tibantor de relacions polítiques entre catalans i castellans, l'èxit de la meva obra ja no cundeix per Madrid com hi cundiren els de La Papallona i Vilaniu, ni tampoc a París per haver-se-m'hi ja perdut o refredat l'amistat dels catalanòfils que temps passat hi havia." (Oller, N., 1962, pg. 213). Con estas últimas palabras denuncia Oller, o justifica su situación presente. Después de La febre d'or y, posiblemente, también influenciado por la muerte de Yxart es frecuente encontrarnos con un escritor cansado, el cual recurre en algunas ocasiones a un cierto tono de queja.

La entrada de Oller en el siglo XX es nostálgica y se nos presenta con pocas fuerzas para seguir escribiendo: "L'alba del segle XX m'atrapà en un estat de depressió moral terrible. Morts aquells dos meus guiadors i companys inseparables, que tant sabien estimular-me a escriure, i sentint-me absolutament refractari a les formes i tendències que anaven dibuixant-se en el nou art batejat llavors de modernisme, m'entrà un descoratjament i tot ensems un fàstic tan gran

per seguir conreuant les lletres que, de no veure'm alentat encara per antics i novells admiradors entre els quals destacaven singularment per llur constant i incansable sol.licitud En Casellas i En Matheu, el més devot i generós company que encara em queda, i sol.licitat a més un dia i altre pels directors de diaris, revistes y almanacs d'aquí i de fora, ni les petites cosetes d'aquell temps que, d'ara poc, he inclós en mon nou aplec Rurals i Urbanes i les que demà figuraran potser en el volum que servo avui en cartera, hauria escrit." (Oller, N., 1962, pg.337).

Escribe dos libros más de cuadros de costumbres: Rurals i urbanes (1916) y Al llapis i la paloma (1918). También escribe El plet del buig y La veu de Catalunya. En 1926 apareció Renyines d'enamorats, adaptación de una comedia de Molière. Habrá que esperar hasta 1962 para que aparezcan sus Memòries literàries. Historia dels meus llibres, escritas entre 1913 y 1918 y dirigidas a través de un diálogo constante a Víctor Català. Es el personaje femenino a quien se dirige en cada capítulo.(18)

Sus obras completas aparecen por primera vez en Barcelona en 1928, en Gili. Una segunda edición aparece en 1948, igualmente en Barcelona, en Selecta. La primera edición cuenta con la supervisión del autor ya en su ancianidad. "A nuestro entender, esta edición es la 'obra final' de Narcís Oller ya que después de cotejar algunas de las ediciones originales con las obras completas hemos podido constatar que los cambios, lejos de quitar espontaneidad, como cree Pere Bohigas Balaguer, dan más frescura y corrección a la obra del maestro catalán. Problemas de tal índole pueden parecer extraños al lector medio, pero la situación lingüístico-cultural de Cataluña los explica." (Gilabert, J., 1977, pg.28).

Oller murió en 1930 en la ciudad de Barcelona, a la edad de 84 años, dejando una obra no sólo de gran interés para la literatura catalana y castellana, sino también una obra enteramente viva que tiene un fiel exponente en las versiones cinematográficas, fundamentalmente su obra más señera La febre d'Or. J. Galí Herrera condensa su trayectoria, confirmando lo que aquí hemos venido exponiendo sobre su figura y significación: "En 1846, un año después de Verdaguer nace Narcís Oller, que ha sido llamado el 'inventor' de la novela moderna catalana. En efecto, Oller se sustrae al influjo romántico y salta directamente a lo que podemos llamar naturalismo; que E. Zola prologase la traducción francesa de La Papallona, novela de los barrios pobres de Barcelona, es significativo. Las mejores obras de Narcís Oller son La febre d'or, nombre que recibió el período de expansión económica y especulación que el autor vivió: novela urbana y novela psicológica. Pilar Prim, su otra gran obra, une al estudio psicológico el inconformismo social.

En un análisis de la evolución narrativa tenemos que citar, entre la romántica y arcaizante Orfeneta de Menargues, de A. Bofarull, y las obras de Oller, La familia dels Garrigas, de Pin i Soler, que podemos calificar de realista rural-ciudadana; y en cierta forma contrapuesta a Narcís Oller, La Fabricanta, de Dolors Monserdà, que en el fondo es una apología de la clase social que levantó económicamente Cataluña durante la Restauración.

Curiosamente, la novela urbana no tiene futuro inmediato en Cataluña. La generación siguiente se centrará en lo que podemos llamar realismo o naturalismo rural.” (Gilabert, J., 1977, pg.28). Según A. Tayadella “Narcís Oller ha passat a la història com a creador de la novel·la catalana moderna. Des de la publicació de les seves primeres obres va esdevenir el novel·lista més important de la literatura catalana del seu temps, amb una fama europea només similar a l’assolida en d’altres gèneres per Guimerà o Verdaguer, i destinat a ocupar un lloc també rellevant en el marc global de la novel·la realista, amb una significació semblant, tot i que no sempre amb una qualitat equiparable, a la d’autors com Balzac, Dickens, Galdós, Tolstoi o Eça de Queirós en les respectives cultures nacionals.” (1986 c, pg. 619).

En 1902 Galdós comienza a escribir la cuarta serie de los Episodios Nacionales. Ya en estos Episodios hay muchas páginas autobiográficas. Estos años son de constantes estrenos teatrales. El momento literario corre paralelo con una actitud personal política, en la cual Galdós opta por proclamarse republicano y es presentado por Fernando Lozano como diputado. Al formarse la conjunción republicano-socialista, Galdós entra activamente en la vida política. El escritor fue traído y llevado por demagogos, pero su postura inicial fue sincera, era la evolución natural de un proceso que se venía gestando.

En 1908 comienza la quinta serie de los Episodios Nacionales. En 1910 Galdós es elegido diputado a Cortes por Madrid, por la conjunción republicano-socialista. Ésta estaba formada por Tomás Romero y Galdós, como diputados de la minoría republicana, Pablo Iglesias y Mora por los socialistas, Garande y Cabañas por los progresistas; Pi y Suñer y Feliz de la Torre, de los federales; Joaquín Dicenta por la minoría republicana del Ayuntamiento. Las reuniones se celebraban en casa de Galdós o de Romero. No estaba entonces Lerroux, que posteriormente formará parte.

En 1910 se casa la única hija de Galdós, María, con Juan Valverde, de cuyo matrimonio nacieron dos hijos. Estas fechas suponen el último período en el que Galdós escribe a mano sus propios textos. Empieza a servirse de un amanuense, cargo que desempeña su secretario Pablo Nougués, Don Plumífero, como le llamaban en broma. La pérdida total de la vista no impide a Galdós su intensa actividad

literaria. Dicta incansablemente y esto se observa en un cambio de estilo, que se hace más conciso, la frase más corta, y más expresivo; también se hace leer libros y los periódicos. Este período de envejecimiento de Galdós, que acabará el día 4 de enero de 1920 con su muerte, no deja de ser un período de gran actividad, donde se sigue observando su gran vitalidad artística, para asombro y admiración de muchos, por no decir de todos. De forma resumida podemos añadir que en 1912 hay una nueva intentona para conseguir para Galdós el Premio Nobel, sin lograrlo. Gran parte de las entidades culturales de España, de rectores eclesiásticos, se manifestaron fervorosamente partidarios, manifestándolo así a la Academia Sueca. Pero los elementos reaccionarios -poderosísimos entonces en España- le atacaron con tal saña y tan formidable estrépito consiguiendo que la Academia Sueca no se lo otorgase.

Durante ese período se estrena un Episodio o una obra de teatro: en 1912 aparece Cánovas, en 1913 se estrena Celia en los infiernos, y en 1914 Alceste. Sirva esto como ejemplo de tanta energía literaria. Recordemos también que L. Alas -Clarín- había muerto en 1901, J. Valera en 1905 y J.M^a. Pereda en 1906.

Entre las personas que visitan a Galdós se encuentra el Doctor Marañón, es el que más profundamente parece conocerlo. Por otro lado, siendo Marañón un intelectual que tantas biografías ha escrito no quiso hacer la de Galdós, y se lleva el secreto de esa intimidad que sólo se deduce de sus libros. Así, en unas declaraciones de Marañón del 6 de enero de 1933 al periódico <<El Sol>>, le retrata en los siguientes términos: “Gran parte de sus apreciaciones sobre España, sobre la vida en general, tienen una resonancia clamorosa en sus libros. Otras que no aparecen en su obra escrita las he recogido yo. Y principalmente mis observaciones son de carácter más íntimo. Su vida íntima es interesantísima. Por otra parte, este aspecto es el que personalmente me interesa de los grandes hombres. Galdós era un hombre un poco atormentado y tímido. Gran apasionado, y, no obstante, con una serenidad fría y disciplinada de sus pasiones. He recogido también cuidadosamente sus puntos de vista, muy agudos sobre Medicina, Literatura, Música. D. Benito era un gran músico. Aunque lo más interesante de Galdós es su complicación interior. No era un hombre sencillo, como se suele decir, sino de una gran vida interna. Los factores humanos se daban en él con una autenticidad maravillosamente interesante.

Hombre de pasiones y de sentimientos tumultuosos, pero con un inconcebible dominio sobre pasiones y sentimientos, el mismo equilibrio. Su eficacia cerebral era tan grande, que le pasaba lo que les pasa a la mayor parte de los hombres inteligentes: tenía sus sentimientos en el bolsillo.

La inteligencia en sus formas superiores siempre se alimenta a costa de las pasiones. Todo progreso de la personalidad humana se realiza a costa de dominar la emoción. Este es el progreso de la Humanidad y una de las diferencias que más concretamente destacan al hombre de los animales” (Gómez Aparicio, P., 1974, pg. 130-32).

Galdós muere la madrugada del 3 al 4 de enero, en su domicilio(19). En el Ayuntamiento de Madrid se instaló la capilla ardiente, en el Patio de Cristales, donde en las horas siguientes desfilaron miles de ciudadanos, el jefe del Gobierno y cinco miembros de éste. En la misma tarde de ese día, algunos periódicos publicaron números extraordinarios. La noticia del fallecimiento cerró esa noche todos los teatros de Madrid con un <<No hay función>>. Había muerto un hombre de 76 años y en esos momentos de su muerte se recordaba al gran escritor que había reescrito, interpretándola, la historia reciente de su país.

En este período aparecen, entre otras, las siguientes obras publicadas, en las que, como se puede observar, junto a la pervivencia del Realismo literario, como surge una nueva narrativa que refleja una nueva sensibilidad y renueva no sólo el estilo sino también las estructuras narrativas, las técnicas de la novela. A su vez irrumpe el subjetivismo frente a la reproducción pura de la realidad. Es el período igualmente de las vanguardias literarias. Además de nuestros autores, de los que mencionaremos sus últimas obras, así como de aquellos otros autores que representan la supervivencia del Realismo, es el período donde aparece la mayor parte de la obra de los autores de la Generación del 98: J.Martínez Ruiz -Azorín-, Pío Baroja, M.Unamuno. También R.M. Valle-Inclán, A.Machado, J. Ramón Jiménez, J.Benavente, la Generación del 27: P.Salinas, J.Guillén, G. Diego, D. Alonso, V. Aleixandre, F.G.Lorca, R. Alberti, L.Cernuda, E. Prados, M.Altolaguirre. El período de 1900 a 1930 es lo que V.Tusón y F. Lázaro Carreter denominan como la Edad de Plata de la literatura española.

Unido a este conjunto de escritores aparecen editadas durante esta época:: Entre naranjos(1900) y Cañas y Barros(1902) de V.Blasco Ibáñez; La quimera (1905) y La sirena negra(1908) de E. Pardo Bazán; Tristán o el pesimismo(1906), La novela de un novelista(1921) y Santa Rogelia(1926) de A. Palacio Valdés; Jarrapellejos(1914) de F.Trigo; Iluminaciones en la sombra(1910) de A. Sawa; Galdós escribe Casandra(1905), El Caballero Encantado(1909) y La Razón de la Sinrazón(1915).

Escribe igualmente la cuarta serie de los Episodios Nacionales, que incluye: La Tormentas del 48; Narváez; Los Duendes de la Camarilla; La Revolución de Julio: O'Donell; Aita Tettauen; Carlos VI en

La Rápita; La Vuelta al Mundo en la 'Numancia'; Prim y La de los Tristes Destinos.

La quinta serie de los Episodios Nacionales incluye: España sin Rey; España Trágica; Amadeo I; La Primera República; De Cartago a Sagunto y Cánovas.

Para la narrativa catalana es significativa la aparición de Pilar Prim (1906), Rurals i urbanes y Al Llapis y La paloma (1918) de Oller; Dos albatx de mitja pompa (1901), Novel·les vigatanes (1904), Narracions casolanes (1907, 1911 y 1922) y Records i contes (1925) de M. Genís i Aguilar; Narracions (1915) de J. Berga i Boix. Sang nova (1900) y La punyalada (1902) de M. Vayreda. La familia Asparó (1900); La fabricant (1904); La Quintèria (1906) y Maria-Glòria (1917) de D. Monserdà.

I.3.- ESPACIO URBANO: PRIMERA APROXIMACIÓN AL TEMA

Escribir sobre el espacio urbano en la literatura peninsular es situarse en los siglos XIX y XX principalmente, en los cuales la ciudad es uno de los escenarios novelísticos más utilizados por razones tan obvias como el desarrollo de la vida urbana frente a la rural, adquiriendo un mayor protagonismo espacial en las sociedades occidentales.

Los antecedentes literarios se remontan al siglo XVII, donde empieza a darse un incipiente costumbrismo de Madrid. En el S. XVIII Madrid adquiere mayor protagonismo y viveza gracias a los sainetes de D. Ramón de la Cruz, pero es en el XIX cuando, como indicábamos, la ciudad se consolida como espacio literario a partir de los cuadros de costumbres de Mesonero Romanos y del posterior surgimiento de la estética realista y naturalista. A estos modelos se sumarán gradualmente la literatura, en catalán, de la Renaixença, a partir de costumbristas como Robert Robert o Emili Vilanova y de una amplia nómina de semanarios humorísticos donde, entre otros espacios, comenzará a configurarse el de Barcelona.

El espacio urbano empieza a tener un gran desarrollo en la vida social debido a los procesos de industrialización y crecimiento económico. La sociedad del XIX sigue teniendo una población y una economía predominantemente agraria, pero la industria empieza a tener un peso específico cada vez mayor, lo que origina un aumento de población en las ciudades.

Para emprender el estudio del espacio en una novela, y en general en un relato, es necesario que nos detengamos un momento en el análisis de este concepto. ¿Qué entendemos por espacio en la literatura?

Enfrentamos inicialmente la respuesta a esta pregunta desde el planteamiento globalizador de A.López Casanova y E.Alonso, para quienes "...el espacio de la novela, que es autónomo y autosuficiente, es además el marco representativo de una refencialidad geográfica donde se instalan los personajes con sus actuaciones y conflictos (...) marco creado por palabras, que es a su vez una suplantación de la experiencia material del espacio." (López Casanova, A. y Alonso E., 1982, pg.497).

Para ellos las principales funciones espaciales en una novela son tres: la función referencial, la narrativa o textual y la simbólica (López Casanova, A. y Alonso E., 1982, pg.497).

Haciéndonos eco de este planteamiento podemos entender que el espacio es, en primer lugar, el lugar o lugares referidos en la novela. Dado que ésta se presenta como elaboración de una fábula en unos niveles de intriga, es decir, de una serie de acontecimientos que les ocurren a unos seres, es evidente que tales acontecimientos deben suceder o haber sucedido en un espacio físico: no hay nada en la existencia humana que no ocurra en un lugar (como no hay nada que no ocurra en un tiempo, o durante un tiempo). La novela, que evoca hechos acaecidos en una realidad exterior a ella misma, los sitúa, los localiza en determinados espacios y lugares. Cuando esta localización toma como referente un espacio de la realidad extraliteraria o parte de él sin crear una identidad exacta (Vetusta en La Regenta, por ejemplo) entonces es un espacio referencial: La Mancha en Don Quijote de la Mancha o Dublín en Ulises. Se trata de un espacio físico: una ciudad, una isla, una calle, una casa... Y, necesariamente ligado a él, de un espacio social (unos grupos sociales con una identidad definida), con todas sus implicaciones culturales. Este espacio puede ser similar al mundo real o muy diferente de éste, pero sin abandonar los elementos referenciales de la realidad extraliteraria. Suele hablarse de espacios -o también de escenarios- realistas o no realistas.

En segundo lugar, el espacio de una novela es un espacio textual. Del mismo modo que el relato supone la conversión de una fábula en una trama, el espacio referencial se halla sometido a una determinada organización. Su mención, por el narrador o por los personajes; su articulación (en torno a categorías como, por ejemplo, privado/ público, interior/ exterior, abierto/cerrado...); su función en relación con la caracterización y evolución de los personajes, con la disposición de la trama, con el transcurso temporal o con el punto de

vista y la voz del narrador, son otros tantos aspectos de este espacio construido en el texto.

Finalmente, el espacio de una novela es un espacio simbólico. Es el espacio convocado, ante el texto, por el conjunto de expectativas y experiencias del lector, que remite a lo esencial humano y a los mitos cosmogónicos, escatológicos... pero sobre todo morales, que permiten interpretar esas experiencias o vincularse a ellas. Si el espacio referencial remite a la fábula, y el discursivo a la trama, el espacio simbólico remite al tema y al sentido del relato y permite interpretar las experiencias referidas en el relato. Por otro lado, el análisis del espacio referencial se ha correspondido con los estudios tradicionales de la crítica literaria; el espacio narrativo con estudios endocríticos como el formalismo y el estructuralismo y, por último, el espacio simbólico con el estudio exocrítico: sociológico, psicológico o antropológico.

Los tres niveles de concreción del espacio no los podemos analizar aislados sino interactuantes en el contexto del relato.

1.3.1.- FORTUNATA Y JACINTA

1.3.1.1.- Sentido de la novela:

Se compone de cuatro partes. La Primera que abarca once capítulos (cada uno, como en las restantes partes, distribuido en un número variable de subcapítulos) es la “historia de casada” de Jacinta. La acción principal va de diciembre de 1869 hasta febrero de 1874. Genealogía de los Santa Cruz y los Arnaiz, juventud de Juanito Santa Cruz, boda con su prima Jacinta Arnaiz, viaje de novios, primeros años de matrimonio. El amor de Jacinta a su esposo saca del olvido la aventura anterior de éste con Fortunata, y su frustrado anhelo maternal la induce a adoptar a un niño que ella cree fruto de esa aventura hasta que Juan la desengaña. Finaliza con Juanito Santa Cruz dispuesto a recobrarla, ahora que la sabe mujer de mundo.

La Parte Segunda, siete capítulos, es la “historia de casada” de Fortunata. Transcurre de principios de 1874 hasta el otoño. Historia y retrato de Maximiliano Rubín, quien conoce a Fortunata, se enamora de ella, trata de educarla, consiente que pase una temporada de purificación en las Micaelas, y se casa con ella. En las Micaelas,

Fortunata ve por primera vez a Jacinta, visión que le despierta el ansia de emularla. Apenas casados Maxi y Fortunata, Juanito encuentra por fin a ésta y la hace caer de nuevo en sus redes. La recién casada deja el hogar.

La Parte Tercera (siete capítulos; acción principal, de fines de 1874 a junio de 1875) pone a Fortunta y Jacinta frente a frente. Coincidiendo con la Restauración monárquica, se verifican dos restauraciones: la vuelta de Juanito a Jacinta tras abandonar a Fortunata, y el retorno de ésta a Maxi después de haber merecido el amor y los sensatos consejos del viejo coronel retirado don Evaristo Feijoo. Tales restauraciones precipitan el enfrentamiento de las dos casadas, que tiene lugar primeramente de una manera breve y áspera en casa de la agonizante Mauricia la Dura y después en forma de violento altercado en casa de la conciliadora Guillermina la Santa. Aquí es donde el problema queda planteado: esposa angelical estéril frente a amante fértil. La idea que ahora anima a Fortunata es que, si la virtuosa Jacinta no puede tener hijos, ella, que ya dio a Juan un heredero (malogrado), se lo puede volver a dar. Y esta parte acaba con el nuevo encuentro de Fortunata y Juan, que reanudan sus relaciones.

La Parte Cuarta (seis capítulos; acción principal, desde el verano de 1875 a la primavera de 1876) establece la identificación de Fortunata y Jacinta. El honrado regente de farmacia Segismundo Ballester protege al enloquecido Maxi y ama y sirve a Fortunata sin que ésta le haga caso. La hija de la dueña de la farmacia, Aurora Fenelón, infunde a Fortunata la sospecha de que Jacinta sea infiel a su marido con don Manuel Moreno-Isla. Tal sospecha sugiere a Fortunata una primera (falsa) igualdad con la esposa de Juanito. Abandonada otra vez por éste, y encinta, deja nuevamente el hogar. El descubrimiento de que Juan es infiel a Jacinta y a ella con otra mujer, Aurora, crea entonces una segunda (auténtica) igualdad entre ambas malcasadas; igualdad que Fortunata lleva a identificación al legar su hijo recién nacido a Jacinta, antes de morir, y confesarse ella también “mona del cielo”. Junto a esto se destaca la liberación espiritual del loco-cuerdo Maxi y el castigo de Juanito Santa Cruz a merecer por siempre la indiferencia de Jacinta.

Resumido así, el argumento podría parecer un melodrama, una historia romántica de anhelos insatisfechos y grandes pasiones. Algo de esto hay si consideramos que el Realismo y el Naturalismo incorporan algunos de los grandes hallazgos del romanticismo (las situaciones límites, la subjetividad radical). Pero exentos, en los novelistas geniales como Galdós, de todo formalismo temático, de la reiteración mecánica que cultivaron innumerables folletines y melodramas, y contrastados además con la lógica del mundo, con la prosa de la razón.

Esta novela de novelas que es Fortunata y Jacinta, como la denomina G. Sobejano(20) debido a la maraña de novelas que encierra, admite diversas claves de lectura e interpretación, entre ellas muy bien puede leerse desde una clave política. Fortunata es el pueblo, torpe y virginal, ignorante y fuerte, expresión directa de la naturaleza, humillado pero con el futuro que garantiza la procreación. Santa Cruz es la burguesía, su vida acomodada y razonable, mezquina y trivial, dominadora pero sin pasión. La oposición entre los dos personajes es, en este sentido, la expresión de un conflicto social con víctimas y culpables muy nítidos (cuya difícil solución Galdós intuyó que estaba en las clases medias). El desenlace de la novela muestra que no hay, por ahora, solución ni final feliz en la historia: el pueblo es derrotado. Sólo la resignada transacción entre Fortunata y Jacinta (la entrega del hijo, la implícita complicidad entre las dos mujeres en la maternidad y en el amor) deja un camino abierto a la esperanza.

Otra posibilidad de interpretación, entre otras, como iremos viendo a lo largo del estudio -y aquí estamos ante uno de los grandes hallazgos de Galdós: la construcción de la novela dejando una cierta ambigüedad-, puede estar en una clave moral, por ejemplo, no menos evidente, que da la razón a los que aman (Fortunata no tiene en ningún momento conciencia de pecado); es decir, a los que se entregan decididamente a su verdad y son fieles a ella (Fortunata, pero también Jacinta, Guillermina, Mauricia la Dura...). La vida no puede descansar sobre normas y leyes que vayan contra la naturaleza: éste es el mayor pecado, más aún, el único pecado. Los personajes más lúcidos de la novela -que son también los más queridos por el narrador: Fortunata, Jacinta, Maxi...- tienen una aguda conciencia de ello, a pesar de que esa conciencia les lleve a la muerte, a la soledad o a la locura. Los otros, Juanito Santa Cruz sobre todo, se desvanecen en una existencia fantasmal. Tal parece ser, también, la convicción de Galdós.

La novela es, además, una novela de mujeres. Ellas son las más auténticas, las que saben querer (a un hombre, a un hijo, a una idea), desde su debilidad que las hace risibles o dignas de lástima en un mundo de hombres. El personaje masculino principal, en cambio, dotado por la naturaleza y la fortuna, es sólo simpático, ingenioso, seductor...hasta que paulatinamente vaya dejando de serlo (por ejemplo, cuando Jacinta, ante su hijo desea que su marido hubiera sido otro, con el corazón de Moreno- su silencioso enamorado- e incluso con la cara de Moreno) y se revele en su verdadero carácter, la trapacería, el engaño, el no ser. La reivindicación de lo femenino (la sexualidad, la maternidad, la debilidad que contiene una inesperada fuerza) es otro de los más evidentes sentidos de la obra.

1.3.1.2.- Espacialización de la novela:

1.3.1.2.1.- Espacio referencial:

En esta novela se lleva a cabo una reconstrucción minuciosa de un espacio físico real, tan fiel a la realidad que parece una crónica matritense. Este espacio es Madrid, el Madrid concreto de los años que van de la Gloriosa a la Restauración. Las referencias espaciales son continuas y minuciosas. El centro urbano, todavía en torno a la Plaza Mayor; el barrio nuevo a que han sido expulsadas las órdenes religiosas tras la Desamortización, Chamberí; el barrio de menestrales, Puerta de Moros. Las calles: la de Pontejos, donde viven los Santa Cruz y, en la casa contigua, D^a Guillermina; la Cava, donde está una de las casas de Fortunata y la de Estupiñá; la calle de Toledo, la avenida de Santa Engracia, la Puerta del Sol...

La Red de San Luis es el eje central y en torno a él aparece organizado el Madrid de los años 70. Los lugares públicos (los cafés, mercados, tiendas, iglesias, el hospicio, las Micaelas) y los privados (las casas). Todo tiene un sentido, los personajes aparecen ubicados en una calle y un barrio determinados. En torno a este espacio podemos analizar algunas características como por ejemplo, y obviamente, que estamos ante un espacio realista. El narrador dice conocer los sitios que nombra, pero incluso esta aclaración es innecesaria: los lugares públicos pueden localizarse en un mapa (algunas ediciones críticas lo incluyen) e incluso algunas casas, como la de Santa Cruz y la de Fortunata se corresponden con edificios todavía hoy existentes. Farris Anderson (1985, pg.9) contabiliza 710 alusiones pasajeras a las calles, plazas y barrios de Madrid, y a edificios, instituciones y casas comerciales cuya localización madrileña se puede averiguar.

El espacio, no obstante, es limitado. Madrid, pero sólo Madrid. Aunque haya referencias esporádicas a otros lugares -Plencia y el

veraneo de los Santa Cruz, el viaje del Delfín a París, los de Moreno-Isla a Londres, la estancia de Fortunata en Barcelona tras la primera separación...-, apenas un episodio ocurre fuera de Madrid y es el viaje de novios de Juanito y Jacinta. El espacio es urbano. El centro de Madrid, los nuevos barrios, el extrarradio, ocupan toda la novela. El campo, la naturaleza, están prácticamente ausentes. Se evocan tanto espacios públicos como privados; independientemente de la función narrativa que ello tenga, la calle aparece en la novela tanto como las casas. Calles distintas unas de otras, igual que las casas.

El espacio social es denso y complejo. El censo de personajes contabilizados es de 240 procedentes de la aristocracia (si bien las relaciones entre aristócratas y grandes burgueses son constantes), 810 de la clase media y 499 del pueblo. Más allá de las cifras, es evidente que el peso social de la novela -como testimonió Galdós- se encuentra en las clases intermedias, a veces más cercanas a la oligarquía - políticos, propietarios, financieros- y a veces más próximas al cuarto estado. La presencia de comerciantes es la más notable y con ella la de funcionarios de distinto nivel, pequeños rentistas, prestamistas, profesionales, clero, etc. Entre los personajes populares, empleados, dependientes, menestrales, criados, algún obrero. Las grandes diferencias sociales -miseria de las clases populares, opulencia y lujo burgués- y específicos problemas surgidos del crecimiento de la ciudad -insuficiencia de infraestructuras urbanas, hacinamiento en el centro histórico, aglomeraciones en los extrarradios populares- aparecen perfectamente documentados. En suma, un panorama, a la vez que intencionado, muy fiel a la estructura social del Madrid de la época.

1.3.1.2.2.- Espacio textual:

La obra aparece bajo una primera estructura binaria: norte frente a sur. La Plaza Mayor es la síntesis, el aglutinante de dos mundos, donde coinciden, por su lado oriental, la burguesía acomodada, y por su lado occidental el pueblo y los pequeños comercios populares.

Los lugares se localizan con una precisión casi maniática. Hay en toda la novela la obsesión del narrador por situar a cada personaje, por emplazarlo en una calle, por ubicar cada calle en la ciudad. Para ello se recurre esencialmente a la simple mención, cuando se trata de calles y lugares abiertos, y a la descripción detenida cuando se trata de interiores. Ello es coherente con los supuestos realistas y, sobre todo, con ese contar a los amigos y a los vecinos que es tan típico de

Galdós: en cuanto la novela se refiere a lugares realmente existentes, supuestamente conocidos, es innecesario describirlos. La descripción es pertinente, en cambio, para los interiores -donde los que escuchan el relato, obviamente, no han estado- y también para determinados ambientes muy significativos: las tertulias de los cafés, los puestos de la calle de Toledo.

La dialéctica calle/interiores parece crucial en la novela. La calle es el espacio del tránsito, el nexo entre los interiores donde ocurren los episodios claves (el primer encuentro entre Santa Cruz y Fortunata, las rupturas y las reconciliaciones, las confidencias, el nacimiento del hijo de Fortunata, su muerte). Pero las calles están llenas, los personajes van y vienen, se encuentran, se emplazan para más tarde. La calle es el bullicio, la confusión, la vida que los personajes gozan en ver desde las ventanas, como es el caso de Barbarita, o añoran cuando han sido encerrados contra su voluntad como Mauricia la Dura. Los interiores representan la intimidad de los personajes y a veces su enclaustramiento, que sólo tienen verdadera entidad dentro del movimiento de la ciudad, y frente a él.

Los espacios son la expresión de los personajes que los habitan. Para unos la calle es su espacio natural, como ocurre con Estupiñá y D^a Guillermina, volcados hacia los otros desde su irrefrenable amor por la conversación aquél, desde su misión caritativa ésta. Para otros, unos espacios más limitados: la farmacia de Maxi, el café de Juan Pablo Rubín, las casas. La de los Santa Cruz, grande, cómoda, ordenada: el ámbito familiar, con su lugar clave en el comedor, pero, sobre todo, el de la intimidad de Jacinta en su gabinete. La de Fortunata en espacios pobres y oscuros, rodeada de suciedad y griterío, como el personaje. La transformación final, cuando pinta las paredes, adorna el cuarto, se recluye en su alcoba, mostrará claramente la evolución del personaje.

La sucesión de los espacios manifiesta también la organización del relato. En la casa de Fortunata comienza propiamente la acción. A partir de este principio, la vida de la protagonista discurre por lugares de paso que constituyen su laberinto personal. Muy al contrario, el Delfín y Jacinta viven en un espacio habitable y definitivo, del que no saldrán sino ocasionalmente, él para ir al café o a encontrarse con Fortunata; ella, guiada por la obsesión de la maternidad. La funcionalidad narrativa de los espacios es absoluta.

La acción progresa y los personajes viven, en suma, recorriendo una ciudad muy concreta y deteniéndose en lugares igualmente concretos. La Plaza Mayor es el centro y el origen, vivo, interclasista, dinámico: este espacio llena la primera parte de la novela. En la segunda, el relato se desplaza a Chamberí, que es más bien un ámbito de exilio, soledad y enclaustramiento. En la tercera parte, de transición,

los personajes se mueven entre los dos grandes espacios delimitados. En la cuarta, Fortunata regresa por fin a la Plaza Mayor y muere allí. El espacio, que se ha ido expandiendo a lo largo de la novela, se contrae ahora, a la vez que los desplazamientos de los personajes se hacen más morales que físicos.

En conjunto, lo más significativo del tratamiento del espacio en la novela es su constante presencia. Donde ocurren las cosas parece tener tanta o más importancia que las cosas mismas o los personajes a quienes les suceden, como si el narrador tuviera miedo de que hechos y personajes se le escaparan si no los agarra bien a su mundo. Un mundo de una realidad abrumadora, lleno de gente, de objetos, de palabras, pues cada personaje ha de ser caracterizado por su lengua, y si algo caracteriza a las ciudades modernas es la diversidad y la mezcla de hablas. Todo en él es significativo, y tan realista que resulta sofocante. Un mundo sin huecos ni vacíos, cuya espesura resulta al cabo tan desconcertante que el lector se ve forzado a buscarle otro significado. A eso ayuda, además, la evidente conversión del espacio físico en espacio moral que se opera en la cuarta parte, cuando se produce la apoteosis de Fortunata, que cierra el relato.

En función de todo esto que acabamos de mencionar se comprende que el espacio de la novela sea el de una ciudad, y que sea el de Madrid es esencial. Fortunata no concibe vivir fuera de Madrid, así lo manifiesta en la novela cuando Maxi acaricia la posibilidad de llevársela a Molina de Aragón, para alejarla del Delfín.

Las historias que Galdós quiere contar, como los conflictos que pretende novelar, sólo parecen verosímiles, a la altura de 1885, en una ciudad moderna, con la peculiar modernidad española tan bien reflejada en la novela. Madrid es la ciudad que tiene más a mano, la que mejor conoce: es la totalidad concreta análoga a la que desea que sea su novela. Es su ciudad y a la vez una imagen nítida de España; un mundo pequeño y a la vez un universo.

1.3.1.2.3.- Espacio simbólico:

La representación del espacio no es, pues, un mero artificio, una simple técnica narrativa, y menos en Galdós, sino que adquiere un carácter simbólico, contribuye esencialmente a que el relato trascienda sus límites. Sus figuras básicas son la esfera, principalmente, y el

círculo en una perspectiva más plana; esto lo desarrollaremos más extensamente a lo largo de nuestra Tesis Doctoral.

La casa de la Cava, la Plaza Mayor, Madrid, son círculos concéntricos y su centro es Fortunata, explícitamente a partir de la segunda parte; vertida primero fuera de sí misma y refugiada al final en su conciencia. Del centro a la periferia: los barrios limítrofes, el mundo de los otros, las casas inhabitables. Y de ésta nuevamente al centro: el hallazgo de un valor -la maternidad-, la reconciliación con la vida. Esta circularidad es también una ascensión y un descenso: las imágenes de subida son recurrentes en la novela, su paradigma es la escalera en la casa de la Cava; el descenso está principalmente representado por la bajada a la corrala de la calle Mira el Río.

En síntesis, encontramos la imagen de la espiral con su complejo simbolismo de unidad de lo múltiple, de fuerza creadora, de sabiduría y eternidad. Todo esto hace que Fortunata adopte una imagen abierta a distintos significados: el pueblo, España, la recuperación del lugar originario, la gracia no reconocida en un mundo mezquino. Pero una imagen que, como en los símbolos, conserva su presencia, su realidad más inmediata y viva.

1.3.2.- LA FEBRE D'OR

1.3.2.1.- Sentido de la novela:

La fiebre de oro, enfermedad que estalló en Cataluña en los años de su vertiginoso desarrollo capitalista y de su crecimiento urbano, y que dio nombre a esa época (1876-86), es la del enriquecimiento rápido de la burguesía y la clase media, industrial y comercial, y la de los cambios radicales en las actitudes y valores que produjo. La novela de Narcís Oller cuenta esta enfermedad y estos años, a través del ascenso y caída de Gil Foix, un antiguo carpintero enriquecido y súbitamente arruinado, lo que ocasiona el abandono de colaboradores y su propia locura.

La novela se desarrolla básicamente en Barcelona, en unos pocos años alrededor de 1880 y se sitúa casi exclusivamente en un

sector social, las clases medias, en ascenso por su llegada al mundo de los negocios, centrado en la Bolsa. Gil Foix, el protagonista, es hijo de un carpintero; tras su paso por el seminario, decide no ordenarse, y ayudado por un amigo de su padre -Mosén Pere- estudia en una academia mercantil, mientras trabaja como carpintero. Se casa con la sobrina del sacerdote, párroco entonces en Vilaniu, y, a poco de nacer su hija, se marcha a Cuba a hacer fortuna. Tras cuatro años regresa, sin dinero pero vestido como un señor, y con experiencia. Muere el párroco y la familia se va a vivir a Barcelona a un segundo piso del callejón del Gíriti, modesto.

Sus incursiones en la Bolsa, con el dinero de los habitantes de Vilaniu, son afortunadas, y se va haciendo un nombre. Los otros personajes, los Balenyà, primos por parte de la madre de Foix, viven a la sombra del protagonista, le adulan, con la esperanza de que el hijo, Jordi, se case con Delfina, la hija de Foix. Y finalmente le engañan en los negocios, presintiendo su caída. El tío Bernart, hermano de Gil, es un visionario que trabajará con él hasta que le descubre, sin ser creído, el engaño de los Balenyà. La familia de la madre representa el polo opuesto a Gil y más aún a los Balenyà: la abuela, un mundo anterior a la locura del dinero fácil; el tío, un artista, el desprecio por el lujo y la vanidad. La mujer y la hija del protagonista oscilarán entre ambos mundos. Y finalmente, tras la caída, tío y sobrina se casan. En la casa de la abuela, lo único que, gracias a su previsión, les ha quedado, vive la familia. Los recién casados son felices. Foix, encerrado en su cuarto, sin hablar con nadie, ha enloquecido.

La novela propone, bastante explícitamente, una clave moral. El matrimonio de la hija de Foix con su tío es una vuelta, para todos, a unos orígenes que se encuentran en el trabajo, en la honradez, en la racionalidad. Convertir el dinero en valor supremo y procurar obtenerlo por cualquier medio, incluido el engaño, es una enfermedad, una locura: supone perder la propia identidad. Y la última imagen de la novela (Foix sale de su cuarto y prepara, con un serrucho, bastidores para los lienzos de Francesc) tiene una innegable ambigüedad: ¿se trata del gesto compulsivo de un enfermo irrecuperable o de la esperanza de que él también pueda regresar a una vida verdadera?

Al mismo tiempo, la novela es una exaltación, sin apasionamiento, de una clase social que ha sido la creadora del espíritu nacional catalán y del país: la pequeña burguesía, emprendedora y obstinada, apegada a la tradición y a la familia, ligada a los talleres y a los pequeños comercios, llena de sensatez y realismo, que, en una coyuntura crítica, enferma también, política igual que moralmente. Pero nada hay del todo inútil en la historia, y en la enfermedad hay algo de salud: Foix, a diferencia de tantos arribistas, no aspiraba sólo a la riqueza, sino a ser recordado por la posteridad; y

lo será. De su caída sobrevivirá algo valioso para la humanidad: el ferrocarril a Vilaniu será una realidad.

1.3.2.2.- Espacialización de la novela:

1.3.2.2.1.- Espacio referencial:

La acción transcurre en Barcelona. Tres son los lugares claves en que se muestra la ciudad: La Bolsa, donde la novela comienza, con su ambiente sofocante, ruidoso, enloquecido de compras y ventas; El Liceo, cuyos pisos son un reflejo fiel de la estratificación social; y Las Ramblas, llenas de viandantes y de coches, de gente que mira o que es mirada.

Es una ciudad cambiante. Ebanisterías y quincallerías se han convertido en mueblerías suntuarias, platerías, galerías de arte (es la moda de adornar las paredes, y hay un personaje, Llasada, el que al final sacará la mayor tajada de la quiebra de Foix, que compra cuadros por metros). Las calles están llenas de reposterías, restaurantes de lujo, notarías... El Hipódromo, a cuya inauguración se asiste, es un nuevo lugar de ostentación de carruajes y vestidos. Los hotelitos (torres) de Pedralbes son las residencias de los nuevos ricos.

Se sale de la ciudad para ir a Vilaniu (preparativos para el ferrocarril, banquetes, celebraciones), y al extranjero, París sobre todo. En esta ciudad confluyen, con metas muy distintas, Gil Foix; Eladi, quien reencuentra a Blanche, la cual poco después morirá ante la indiferencia amorosa de él; Francesc se refugia aquí huyendo del amor que cree imposible con Delfina y Bernart que viene a París buscando quien le sufrague sus inventos.

Los espacios privados son las casas de los personajes: las sucesivas de Foix, en el callejón de Gíriti, en la calle Ancha; la de la señora Mónica en la plazuela de Fegomir; la de las hermanas Llopis; la torre de Giró en Pedralbes... En suma, el espacio físico de la novela puede caracterizarse, en primer lugar, por ser un espacio realista: los barrios, las calles, los edificios públicos, son localizables en la Barcelona real de la época. En segundo lugar, es un espacio limitado

esencialmente a tres lugares: Barcelona, Vilaniu y París. Desde luego, el primero es el más significativo. Se trata, en consecuencia de un espacio urbano, que absorberá al rural, Vilaniu: la novela documenta así el proceso de absorción por Barcelona de los pequeños pueblos vecinos.

El espacio se fragmenta en exteriores e interiores, en lugares públicos y privados, cuyas relaciones tendrán la mayor importancia. El espacio social está ocupado básicamente por una clase media que de la noche a la mañana se ha hecho rica. A su alrededor, el mundo casi anónimo de los criados. Una sumaria alusión a los políticos viene justificada por la aspiración de Foix a ser senador. Por debajo, las clases medias trabajadoras o intelectuales, representadas por el tío Bernart o por el otro hermano de Foix, por Francesc o por el pobre señor Monfor. En el otro extremo, el barón, que piensa por un momento en Delfina como un buen partido, aunque se case con Emilia. El clero aparece apenas en la figura del viejo Mosén, tan patriarcal. Tal es el espacio social que se configura, sumaria pero claramente.

1.3.2.2.2.- Espacio textual:

Los lugares donde ocurren los hechos son escuetamente mencionados. No hay apenas descripción física de las calles. Ocasionalmente, se ofrecen panorámicas que globalizan la ciudad y sitúan a los personajes en el centro de observación, por ejemplo desde el Hipódromo. Los espacios públicos más importantes son presentados mediante la descripción de sus respectivos ambientes: la Bolsa, el Liceo, Las Ramblas. La descripción de las casas, sus estancias, los muebles, los objetos que las llenan, es muy detenida.

Como en toda novela de espacio urbano, la dialéctica entre exteriores e interiores es esencial. Pero los interiores son tanto espacios públicos como privados; puede decirse, incluso, que lo más privado es una prolongación de lo público: las casas, presentadas sobre todo como signos de estatus, la de Foix que es propiamente la prolongación de su despacho.

Característica de la novela realista, la metonimia es un procedimiento esencial: los espacios son expresión del carácter de los personajes, de los valores que encarnan; ya que, recíprocamente, los personajes son fruto del ambiente para Galdós. Las remisiones ciudad-casa-individuo son, pues, constantes. Así, la evolución de los personajes y el progreso de la acción se expresa en los cambios acaecidos en sus viviendas: de ser lugar de encuentro e intimidad, éstas se abrirán al exterior, al ser social, como muestra el portal de la

casa en la calle Ancha, con sus mármoles, dorados, alfombra, portero de uniforme. El interior es continuación del exterior: el portero igualmente uniformado del despacho, el negrito que abre la puerta de la casa, objetos casi en un mundo de objetos: espejos, alfombras, sedas... Signos evidentes del enriquecimiento del protagonista, que, el día de Navidad, en el que se inaugura la casa, va diciendo a sus invitados el precio, astronómico, de cada cosa.

La misma obsesión por aparentar de otros personajes, su misma falsedad, se refleja en sus casas: la de las hermanas Llopis, que quieren codearse con las clases más altas y para quienes Barcelona les parece una ciudad provinciana, principalmente a Emilia Llopis, o la de Giró, que lleva al paroxismo la ostentación y el mal gusto.

Una casa muy distinta es la de la señora Mónica: un cuarto piso, pequeño y soleado, con sus viejos muebles, con los libros del tío (Heine, Musset, Leopardi, Verdaguer, Byron...). De ella no puede irse uno sin haber comido algo: pan, chorizo... Por una parte significa la estabilidad, la previsión: ella recogerá a la familia tras su caída. Por otra, es el reducto de la intimidad y la autenticidad; cuando, tras la muerte de la abuela, Pauleta va a la casa y abre la cómoda de la abuela, encuentra en ella los tesoros de su madre, unos pocos objetos que resumen su vida sencilla y verdadera: una falda, el traje y los zapatos de novia, pañolones; y, sobre la mesita, el Kempis, al lado de una imagen de la Virgen.

Vilaniu, el pueblo adoptivo de Foix, es el único espacio rural representado. Ayuda al protagonista en su carrera; con los ahorros de sus habitantes empezará a jugar en la Bolsa; con los votos del pueblo piensa ser senador y allí representará orgullosamente el papel de triunfador. Se halla necesariamente al servicio de la ciudad, el único espacio posible, al que quedará unido por el ferrocarril. No se trata de una exaltación idealista del pasado ni de una crítica apocalíptica de la modernidad y la ciudad, sino de la defensa de unos valores auténticos, que han de preservarse en un mundo cambiante, distintos del tradicional, y de un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo.

1.3.2.2.3.- Espacio simbólico:

La novela se puede leer como un relato ejemplar. El narrador cuenta la historia de un personaje, Gil Foix; de un grupo social, la mesocracia; de una ciudad, Barcelona. Son historias verosímiles, que

el narrador juzga a veces explícitamente, a veces mediante los personajes, siempre a través del propio curso de los acontecimientos: para el Realismo puede haber hechos ambiguos, pero no inocentes; todos son significativos.

¿Qué significado, qué ejemplaridad? Más arriba se ha aludido al sentido moral y político del relato. Es un sentido que no se agota en la época que la novela reconstruye, en la actualidad de su autor y sus primeros lectores. Aunque, desde luego, no contenga toda nuestra actualidad, cuenta una historia transcendente: Gil Foix que lo quiere todo para sí y para los suyos, y que en su loca carrera por conseguirlo acaba perdiéndolo todo y a sí mismo, parece un ejemplo de perversión de los valores. El individuo conquistador y activo, fruto de las nuevas clases ascendentes, producto de un tiempo de cambio que no le causa incertidumbre sino conformidad febril, es una figura esencial de la imaginación moderna. Como lo es su opuesto: el que se niega a su determinación social, el que se enfrenta a su medio y a su época, el inadaptado, el rebelde, el visionario.

Se trata, en el fondo, de la oposición entre el individuo y la sociedad. Los románticos habían juzgado irreconciliables uno y otro, sin más salidas que la integración, es decir, la aceptación por el hombre del orden del mundo, o la soledad, la negación del mundo, la huida al pasado, el refugio en la conciencia. El Realismo, en algunas de sus formas, mantendrá la necesidad de un compromiso: el individuo es un producto de la naturaleza y de la historia, pero la historia no es una fuerza ciega, es preciso aceptarla y a la vez adueñarse de ella desde valores que, realizados históricamente, trascienden el presente, permiten una instalación segura en la vida. Tal es la convicción de Narcís Oller.

Este sentido se construye sobre el espacio de la ciudad, Barcelona, el presente: es lo es por causas económicas y sociales ajenas a la voluntad de los individuos. Pero esa voluntad, que no puede borrar la ciudad ni el presente, el vértigo del cambio ni el imperio del dinero, auténtico becerro de oro, signo de una vida basada en la abstracción, puede en cambio preservar la salud. Al espacio fantasmagórico de la ciudad de los negocios, de las casas en que todo es apariencia, se oponen los espacios reales en que sí es posible vivir. La habitación de Foix con los viejos muebles, la casa humilde de la plazuela de Fegomir son los reductos de la identidad amenazada. Los objetos que guardan, los recuerdos de la abuela, los utensilios de carpintería que el protagonista ha conservado, la esperanza de un futuro mejor, quizás regenerado.

I.4.- NOTAS:

1.- Las referencias, hasta aquí, a estos trabajos las podemos encontrar en: Gilabert, J.: Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del s. XIX. (Ver bibliografía).

2.- Respecto a Balzac hay que tener en cuenta que “Le roman, selon la définition balzacienne, apparaît donc comme le genre total...Balzac inscrit l'histoire dans la géographie(...)les paysages se modifient, comment les villes, petites ou grandes, se transforment, traduisant la métamorphose sociale(...) l'architecture qui est, selon Balzac, l'«<expression des moeurs>>», avec ce qui disparaît de Paris...qui commencent à substituer au Paris horizontal tortueusement couché le long de la Seine, le Paris de la verticalité(...) Paris change, à l'intérieur comme à l'extérieur(...)

Le romancier, dans l'exécution, adopte la méthode scientifique de Cuvier: d'un objet se déduit un mode de vie, d'une maison son habitant, ses moeurs, son caractère, sa destinée. Ainsi apparaît le rôle, primordial, du portrait et de la description situés toujours dans une perspective dynamique. Tous leurs éléments sont des «<signes>>», chargés d'une valeur dramatique et symbolique. Dans ces descriptions interminables, tant reprochées à l'auteur, il faut savoir lire le portrait des personnages, dans leur portrait déchiffrer la description de leur vie, leur passé, leur présent et leur avenir(...) Balzac est aussi le type même du génie romantique, éternel chercheur d'absolu, inventeur du roman total, créateur d'un monde, qui sut trouver une poétique romanesque à la dimension de son regard, à la dimension aussi de son ambition de rendre vrai ce qui n'est pas réel et de donner à lire simultanément le visible et l'invisible” (Ambrière,M., 1990, pgs. 261-266).

3.- Tanto la vida de Galdós como la de Oller han sido ampliamente estudiadas y documentadas, por este motivo nuestro propósito es señalar solamente los datos más significativos sin profundizar en ellos. Para una ampliación biográfica se pueden consultar, entre otros, los siguientes trabajos:

Narcís Oller

Autobiografía escrita por Oller, N.: Memòries Literàries: Història dels meus llibres.

Está escrita entre 1913 y 1918. No son unas memorias íntimas, ni tan siquiera una confesión, se trata del testimonio literario de Oller, como lo indica el subtítulo. A partir de un ficticio diálogo con Víctor Català va dando un doble testimonio: como creador novelístico y como intelectual que participó, de forma activa, en la Renaixença catalana. “Es tracta, més aviat, del testimoni d'un autor que, havent ocupat un lloc d'excepció a les lletres catalanes, se sent injustament menystingut

per la intel·lectualitat del moment, la noucentista" (Tayadella i Oller, A., 1986 c, pg. 667)

Costas Jové, F. A.: El novelista Narciso Oller, Ensayo biográfico.

Tiene más de ensayo que de biografía, ya que pasa muy de puntillas por la vida de Narciso Oller y se centra más en su obra, que va comentando una a una: Croquis del natural, La Papallona, Notas de color... Escrita en castellano, fue premiada por Radio Reus como estudio biográfico.

Gilabert, J.: Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del S. XIX.

Se introduce con una breve biografía de Oller para pasar al ensayo sobre su obra, la Renaixença y el Naturalismo como movimiento estético epocal. Una segunda parte del estudio lleva por título: "Novela y sociedad en Oller y en sus contemporáneos españoles". Gilabert se abre al panorama nacional aunque se centra principalmente en un análisis de Galdós y Oller, a través de dos obras: Miau y La febre d'or. En conjunto, es un estudio que hemos considerado de interés para nuestro trabajo.

Moragas i Rodes, V.: Narcís Oller i de Moragas: La seva vida vista per un contemporani.

Esta biografía escrita por el sobrino de Narcís Oller, es la que sirve de base a la realizada por M.Serrahima. Es un relato sencillo sobre la vida del escritor. Como señala A. Tayadella: "Per a la biografia de Narcís Oller són d'un interès excepcional les seves Memòries Literàries, el seu epistolari i les proeses reunides a les dues edicions d'Obres Completes sota l'epígraf de Records de noi. No existeix, tanmateix, cap biografia definitiva sobre l'autor" (Tayadellas, A., 1986c, nota 24, pg. 626).

Serrahima, M.: El món de Narcís Oller.

Esta biografía se centra principalmente en el Oller como ser humano y, por tanto, en su personalidad y carácter, más que en el escritor, en la medida que esto es posible, ya que, como señala A. Tayadella: "En cert sentit, la biografia d'Oller no existiria sense la seva

trajectòria literària.” (Tayadella, A., 1986c, pg. 626). Para escribir esta biografía, Serrahima se ha basado en la escrita por Vicenç de Moragas i Rodes, sobrino de Oller, para un homenaje póstumo a éste celebrado en Valls, el día cuatro de febrero de 1931.

Tayadella, A. : <<Narcís Oller i el Naturalisme>>

Es un estudio literario que viene precedido por las referencias a J. Yxart y J. Sardà. Analiza la trayectoria y el mundo novelístico de Oller a partir de sus principales novelas: La Papallona, L'Escanyapobres, Vilaniu, La febre d'or, La bogeria y Pilar Prim. También estudia la relación entre Oller y el teatro, así como sus memorias literarias.

Triadú, J.: Narcís Oller. Resum biogràfic.

El estudio de Triadú es uno de los más fieles reproductores de la vida de Oller, en este sentido se pronuncia el propio hijo del novelista, Joan Oller i Rabassa, en una carta dirigida a Joan Gilabert (Barcelona 9 de julio de 1970): “El meu pare va esser un home sense biografia. Però la que vagi tenir la recull el llibret de Joan Triadú”. (Gilabert, J., 1977, pg.23). Joan Oller también prologa la obra de Triadú, de la cual comenta: “En el ‘resum biogràfic’ que segueix hi ha allò que és essencial i contundent en la vida tant de l’home com de l’artista biografiat. Podran a parèixer altres biografies... però no crec que cap d’elles pugui excedir la present com a semblança de l’artista, del gran artista que fou Narcís Oller. Vist el treball des d’aquest angle, considero que el seu autor, Joan Triadú, ha ben centrat les bases per a un futur estudi sobre la formació artística del meu pare” (Triadú, J., 1955, pg. 5)

Benito Pérez Galdós:

Alas, L.: B. Pérez Galdós.

De esta obra Oller comenta que está en desacuerdo con el tratamiento que hace Clarín de Galdós, y así se lo hace saber en una carta dirigida a éste: “He visto la biografía que de Vd. ha hecho Clarín. No puedo ocultar mi desencanto. Parece increíble que entusiasta de Vd. haya escrito una cosa tan floja. Que caida pegamos los más de los españoles!” (Shoemaker, W.H., 1963-64, pg. 43).

Esta biografía es superficial, breve y amena. No deja de ser también una oportunidad de Clarín para proyectarse en ella. La biografía está escrita cuando Galdós contaba cuarenta y cuatro años:

“Nació donde queda dicho, en Las Palmas, el 10 de mayo de 1843, de modo que según él confiesa entre suspiros, pronto cumplirá cuarenta y cuatro años.” (Clarín, 1889, pg. 10).

Autobiografía de Galdós: Memorias de un desmemoriado.

Más bien deberían llevar por título Las desmemorias de un memoriado, porque se aprecia en su lectura la poca voluntad que tenía Galdós de escribir sobre su vida. Cualquier motivo es bueno, a lo largo de la narración, para desplantar la atención sobre sí mismo.

A partir de un diálogo con el personaje femenino de Memoria, hace un repaso muy superficial y carente de toda intimidad por algunos sucesos de su vida. En ocasiones da la impresión de que las escribe como un ajuste de cuentas con algunos sucesos del pasado, como el estreno de algunas obras de teatro, o su relación con algunos amigos.

Bravo Villasante, C.: Galdós visto por sí mismo.

Es propiamente una biografía de Galdós que va reflejando, paralelamente a su transcurrir humano, su producción literaria. No es muy extensa, pero va fijando los aspectos principales, tanto de la vida como de la obra de nuestro escritor.

Casalduero, J.: Vida y obra de Galdós (1843-1920).

Es un estudio de la obra de Galdós desde su propia vida, aúna biografía y obra. Realiza igualmente un estudio de conjunto estableciendo distintas etapas en la producción del escritor. Termina realizando pequeños estudios, como: Comte y Marianela; Significado y forma de Misericordia; Galdós y la Edad Media... El mismo Casalduero establece los objetivos de su libro: “Este estudio se propone mostrar la unidad interior de la obra galdosiana y el desarrollo orgánico del mundo de Galdós, que va de la Historia a la Mitología, de la Materia al Espíritu, de España a la Humanidad” (Casalduero, J., 1974, pg. 15).

Fernández Montesinos, J.: Galdós.

Montesinos renuncia a realizar un estudio biográfico de Galdós para centrarse en el escritor. Remite a Berkowitz, a J. Pérez Vidal o a L. A. Millares para conocer la vida de B. Pérez Galdós, mientras que él se centra en la obra: Los Episodios Nacionales, Gloria, Marianela...

Ortiz-Armengol, P.: Vida de Galdós.

Ésta es la biografía más amplia, documentada y rigurosa de cuantas se han escrito sobre Galdós. Ortiz-Armengol realiza una importante tarea de investigación para escribir esta minuciosa biografía, que hasta nuestros días no se había escrito, ya que todo lo anterior o se centra más en el escritor y su obra, o se escribe una biografía carente de profundidad y, por tanto, superficial.

Contribuye Ortiz-Armengol, como él mismo señala en el prólogo a su obra, con toda su voluntad a sacar a Galdós de "...su tenaz ocultación de sí mismo...", como también hemos querido reflejar nosotros en el comentario a la autobiografía que Galdós escribió de él. Por este trabajo obtuvo P. Ortiz-Armengol el premio Fastenrath 1996 de la Real Academia Española.

Las referencias bibliográficas de estas obras se pueden encontrar en la bibliografía final.

4.- Referente al título de la obra, traemos aquí a colación el prólogo de Gaziel a la edición de la obra en la editorial AEDOS, Barcelona, 1962: "L'autor l'havia intitulat Història dels meus llibres i relacions literàries. Era un nom poc adient. Ara, després de més de 40 anys que el text fou enllestit i de més de 30 que és mort qui va acoblarlo, surt a la llum, per fi, amb el títol, més curt i escaient, de Memòries literàries. I no m'espanta pas de proclamar que és un llibre sensacional dins la literatura catalana moderna." (Oller, N., 1962, pg.I).

5.- Memòries, pg.1. También menciona la lectura de los clásicos latinos, griegos y castellanos. La influencia de ésta biblioteca de autores, principalmente de los autores románticos, aparece en La febre d'or a través de la biblioteca de Francesc, en ella son mencionados autores como: Heine, Musset, Leopardi, Víctor Hugo, Goethe, Bécquer, etcétera. También hay que destacar que en ambas bibliotecas coincide la existencia de autores nacionalistas gallegos y catalanes; en la del tío de Narcís es el caso de Nicómedes Pastor Díaz, uno de los iniciadores del renacimiento de la poesía gallega, y en la biblioteca de Francesc está incluido Àngel Guimerà, coetáneo de Oller y figura relevante en La Renaixença catalana. Observamos así como Oller tuvo, desde su adolescencia, una clara influencia nacionalista por parte de su tío que, según apreciamos, también podría haber influido en ese proceso que sufre Oller, y que él relata en sus Memòries, de pasar de la convicción de escritor castellano a la necesidad de escribir y defender la lengua y cultura catalana. Esto marcará su producción novelística, la cual, pese a los consejos de Galdós y otros autores contemporáneos pidiéndole

que escribiera en castellano, no abandonaría durante toda su vida literaria. El refloreCIMIENTO de la conciencia nacionalista en Galicia y Cataluña, principalmente, hace que Oller tome una postura clara y contundente.

6.- Éste es uno de los “des-recuerdos” que tiene Galdós, porque harto conocido es que desde dos años antes había comprado en Madrid, y sin duda leído en todo o en gran parte, muchos tomos de Balzac, pero el recuerdo tiene su sabor. Podemos ampliar esta información en la biografía que P. Ortiz-Armengol ha escrito sobre Galdós (1994, pg. 206). Subrayamos, no obstante, que Galdós mantiene una actitud de ocultarse y no transmite sus datos biográficos de forma correcta. Él construye un Galdós para los demás ajeno, en parte, a sí mismo. A esto se han referido muchos escritores, entre ellos Ortega y Clarín. Su biografía la ocultaba bajo siete llaves, amparada por un secretismo que le venía del ambiente en que se crió y de los problemas de orden familiar con los que tuvo que ir lidiando. Galdós tuvo una vida tan densa y apasionante como su mejor novela.

L. Alas -Clarín-, en su biografía sobre Galdós, apunta: “Uno de los datos biográficos de más sustancia que he podido sonsacarle a Pérez Galdós es...que él, tan amigo de contar historias, no quiere contar la suya (...) pero él, Galdós, tan comunicativo cuando se trata de los hijos de su fantasía, apenas sabe si se llama Pedro...” (Clarín, 1889, pg. 10).

7.- Carta reproducida por C. Bravo-Villasante en su libro: Galdós visto por sí mismo, pg.45-46. Ver bibliografía.

8.- L’orfeneta de Menàrguens (1862) de Antoni de Bofarull es la primera novela editada en catalán como hemos apuntado anteriormente, la cual aporta una lograda coherencia textual entre lenguaje y argumento. No obstante Antoni de Bofarull, según refiere J.M. Ribera (1994, pg.133): “...desvelaba las carencias del escritor aventurado a narrar en catalán, mientras que, y no obstante, de Jaume Collell en 1868 a Joan Maragall en 1901, pasando por otros como Carles Bosch de Trinxeria en 1889, y bajo los más diversos prismas e intenciones, constantes voces habían reclamado la urgencia del ejercicio narrativo junto al lírico en la recuperación literaria del catalán.”

Narcís Oller es el escritor que creó el corpus más importante y significativo de la novelística catalana del ochocientos. Posteriormente, con el Modernisme, aparece la primera formulación y práctica consistente en el uso de un lenguaje narrativo contemporáneo. Eso, a

pesar de que sus mismos cultivadores se plantearan la eficacia estética de la lengua catalana.

Como apunta J.M. Ribera (1994, pg. 136), Raimon Casellas lanza el paradigma fundamental de la novela modernista catalana que traza una pronta tradición a través de títulos como Solicitud (1905) de <<Victor Català>> o Josafat (1906) de Prudenci Bertrana y que parece clausurarse con La vida i la mort de Jordi fraginals (1912) de J.Pous i Pagès.

9.- Todos los datos epistolares referentes a la relación entre Galdós y Oller están extraídos del trabajo de W. Shoemaker: “Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller” (ver bibliografía).

10.- Un segundo retrato de Galdós, aparecido igualmente en las Memòries nos lo muestra así: “Comenci per saber que l'autor de Fortunata y Jacinta és del més tímid, somniador y mandra que vosté pugui imaginar-se. Aquests caràcters ja sap vostè quant refractaris són, sobretot a fer números, a dur ni la més senzilla comptabilitat de llurs propis interessos. Per aixó l'indolent Galdós, tenia confiada l'administració de ses obres a son editor Cámara d'una manera tan absoluta que mai no passava balanç amb ell. Quan necessitava, per exemple, mil pessetes, agafav la ploma(...): “¿Amigo Cámara, me las puede usted mandar?” I com que aquestes mai no fallaven i el gran novellista sentia bronzir sempre a son entorn la veu de sa popularitat immensa, sense saber que, de cada cent persones que parlen d'un llibre a Espanya, no l'han comprat pas més de deu, l'infeliç s'imaginava que a casa En Cámara, havia de tenir-hi, almenys, els cabals necessaris per pagar l'import de la bufona caseta que per realitzar un somni, s'havia fet el plaer de ferse...”

Un bot més alt encara d'En Galdós! <<Què deia, aquell home? Com podia ésser cert tot aixó? Ah, no ell no es deixaria pas enganyar d'aquella manera!>>...” (Oller, N., 1962, pg. 72).

Esta visión que ofrece Oller es un tanto despiadada ya que nos muestra a un Galdós embebido y ajeno a su realidad más inmediata. Igualmente resultan fuertes las palabras con las que transcribe uno de los encuentros con Galdós donde lo muestra como empobrecido y sin apenas salida: “-No, amigo Galdós- vaig dir-li-, yo no haría eso jamás (referente a los Episodios Nacionales). Escribir la historia de los contemporáneos es empresa ocasionada a cosechar graves disgustos... en estos momentos le convendría a usted descansar y dejar descansar al público. Hace ya tiempo que viene usted publicando

dos tomos cada año y al público, o a la mayor parte de él cuando menos, obrando así le fatiga.

- Todo lo que usted quiera, Oller, pero es que yo he de escribir para vivir, y... ya usted lo sabe, hasta para mantener a mis pobres hermanas y a mis sobrinos.

-Pues vuelva usted a la novela de costumbres.

-No me da ahora por ahí. No tengo en la mollera otros asuntos que aquéllos.

-...¿No tiene usted nada en cartera?

-Casi absolutamente nada...una quisicosa...Electra.” (Oller, N., 1962, pg. 214).

11.- Carta-introducción a la traducción al francés, realizada por Albert Savine, Emile Zola, “Lettreau traducteur”, Le Papillon (París, 1886), pp. I-VII.

12.- La influencia de Cervantes y de la tradición literaria española es importante en Galdós. A este respecto recordemos que E. Pardo Bazán afirmaba que “...toda la obra de Galdós responde a la estructura del Quijote.” Américo Castro, en su estudio Cómo veo ahora el Quijote, sostiene que “...hizo falta más tarde que en Europa surgiera la idea del vivir humano, para que en Dickens, Stendhal y Dostoievski floreciera originalmente la forma cervantina de novelar. En España nada de veras cervantino aconteció antes de ciertas novelas de Galdós: Torquemada, Fortunata y Jacinta, por ejemplo.” pg. 27-28. (Carecemos del referente bibliográfico del artículo de A. Castro).

13.- Ver la edición de Federico Carlos Sainz de Robles, titulada: Benito Pérez Galdós. Memorias y Recuerdos. Edt.: Tebas. Madrid, 1975.

14.- Según comenta Galdós en las Memorias, empezó a escribir Fortunata y Jacinta tras su viaje a Portugal aunque ya venía elaborándola desde tiempo antes: “Sin acordarme ya de Galicia ni de Portugal, cogí la pluma y con elementos que de antemano había reunido me puse a escribir Fortunata y Jacinta.” (pg. 206).

15.- Cabe destacar que J. Yxart hace, en esta crítica de La febre d'or, una defensa de los postulados del Realismo, principalmente al analizar el contexto socio-económico barcelonés en el cual se sitúa la obra: “La

febre bursàtil de l'any 1881, general a Europa, se deixà sentir amb molta força a Barcelona. En pocs dies s'improvisaren multitud de bancs, societats de crèdit, empreses de ferrocarrils, etc. Una societat nova marxà a la conquesta del vedell d'or. Los més freds i de mes seny se deixaren arrastrar per la comú i encomanadissa bogeria, com sentats a l'entorn d'una colossal ruleta. Se gastà, se derrotxà, hi hagué diner de sobres, i es llançà al carer un d'aquests grupos sobrevinguts que dona el to per uns quants dies fins que se l'emporta la trampa. Aquest moviment pintoresc del calidoscopi social somogut per un cop impesat de la fortuna, era per temptar a un novel·lista de la talla i de les tendències modernes de l'Oller (...) En lo fons de la novel·la ha posat lo fet econòmic, l'impuls bursàtil, la febre de l'especulació general, aqueixa nova forma de la lluita per la vida en un joc terrible, colossal i reproductiu." (Yxart, J., 1980, pg.191).

Esa defensa de la realidad en el arte la hace más patente cuando afirma: "L'autor s'ha mantingut fidel al seu amor fanàtic per les reproduccions exactes del realisme literari pur, sense efectisme ni violències de cap gènere, mes sense excloure tampoc la vida de lo pintoresc, lo toc de poeta que condensa i engrandeix l'espectacle més petit." (Yxart, J., 1980, pg.193).

16.- A parte de todo esto queremos recordar aquí que Galdós escribió un trabajo sobre "Don Ramón de la Cruz y su época", donde defiende la figura del sainetero. Comenta la evocación del S.XVIII y de su teatro, mezcla de inventiva moralizante y de noticias históricas. Sacando partido de los tipos de su época: petimetres, majas, chisperos y abates, tipos predominantes en la imaginaria del Galdós de entonces. Reflejo de ello se puede encontrar en algunos personajes de Fortunata y Jacinta, o en otras novelas de Galdós, como La Fontana de Oro...

17.- Respecto al estreno de esta obra, Galdós denuncia en sus Memorias una posible conspiración contra él, y parece que en parte éste es uno de los objetivos para escribir unas memorias tan desmemoriadas, el de denunciar ciertas acciones contra él, o por lo menos dejar constancia de ellas.

Llega uno a la conclusión, tras su lectura, de que lo que menos le interesa es dejar una minuciosa biografía suya sino más bien, con motivo de escribirlas, ajustar cuentas con algunos sucesos de su pasado, lo que hace que estén deshilvanadas y sin acabar. Se detiene demasiado en sus viajes y se centra demasiado poco en su vida. Apenas hay algún rasgo íntimo de su vida ya que resulta un relato más de Galdós, un cultivo más de su huerto literario, utilizando un símil

galdosiano. Él mismo lo refiere: "...y sigo narrando la historia anecdótica, principal asunto de estas páginas." (Pérez Galdós, B., 1975, pg.217).

18.- Tanto las memorias de Oller como las de Galdós presentan una estructura similar: un diálogo con un personaje femenino, Víctor Catalá en el caso de Oller y Memoria, como personaje, en el caso de Galdós. A través de este diálogo ficticio se va encontrando el motivo para contar los distintos sucesos.

19.- Sobre los últimos momentos en la vida de Galdós se puede consultar: Ortiz-Armengol, P., 1955, pg. 814 y ss. En estas páginas se detallan los últimos días y todos los acontecimientos que se desarrollaron.

20.- Tomamos como referencia para hacer esta síntesis de la novela el trabajo de G. Sobejano: Muerte del solitario (Benito Pérez Galdós: <<Fortunata y Jacinta>>, 4ª,II,6). En el libro: El comentario de texto 3: La novela realista (ver bibliografía).

II.- LA CIUDAD

II.1.-INTRODUCCIÓN: Marco referencial

Concatenando el año de 1869, en el que se inicia la acción de Fortunata y Jacinta, con el precedente y simbólico 1868, fecha de la revolución burguesa, estamos ante el surgimiento de la modernidad española que recorre nuestro presente siglo. El período de la segunda mitad del siglo XIX está estudiado en profundidad y no vamos a aportar nada nuevo, tan sólo pretendemos subrayar el aspecto que acabamos de mencionar desde tres perspectivas que nos interesan: la creación del Estado liberal, de la novela y la ciudad modernas; nuevos espacios que se reflejan en la aventura literaria. Todo ello lo iremos cotejando comparativamente en nuestras obras.

Emerge el Estado burgués precedido por el derrocamiento de Isabel II y el inicio del Sexenio Revolucionario. La burguesía lleva a cabo la revolución liberal demoliendo definitivamente a la clase señorial-feudal (corona, aristocracia e iglesia). El cambio político nacido en la bahía de Cádiz fue algo más que el mero derrocamiento de una reina, y con ella de una dinastía. Se presentaba el momento de llevar adelante una serie de transformaciones estructurales del contexto político y económico, que democratizasen la vida política y destruyesen las trabas que se oponían a la modernización del sistema capitalista surgido. Estaba en juego la implantación, en toda su potencialidad, de los principios del liberalismo democrático, que atrajeran el sistema político burgués a las capas populares todavía sin presencia política activa. Todo ello lo vemos referido en las palabras de Foix, el protagonista de La febre d'or, al comienzo de la novela: "La plaça de Barcelona està dividida en dos camps obertament enemics: l'antic comerç, l'antiga banca, la banca històrica, que en diríem, i la banca

moderna, la d'ahir, la nostra, que en diré, perquè m'honro de formar-ne part. Comptar amb la vella és inútil des del moment que vostè s'empenya que qui porti la batuta sigui jo. Aquells senyorassos..." (I,V, pg 80).

Madrid es el epicentro del recién nacido Estado, la sede del poder central. La cabeza de una administración que, precisamente, va a crecer y consolidarse por aquellos años, el centro nervioso de una serie de decisiones, negocios, especulaciones, etcétera.

El proceso revolucionario burgués, es decir, la transición del sistema feudal al sistema capitalista, que en Europa tiene como fecha emblemática 1789, para España abarca un período que va de 1808 a 1874. Sin embargo, es en 1868 cuando aparece una imagen diferente, un régimen constitucional que defiende los intereses de la burguesía. Por este motivo 1868 se consolida como la fecha emblemática de una revolución, del cambio de un sistema a otro.

A la altura de 1868 aparecía una imagen bien diferente, un régimen constitucional defendía los intereses de la burguesía, de signo fundamentalmente agrario y especulador-financiero; se habían abolido las trabas jurídicas transformando la tierra en la mercancía fuente de fabulosas acumulaciones de capital; el campesinado se encontraba proletarizado en gran parte del Estado, y empobrecido y sometido a nuevas condiciones de explotación en otras zonas; la red de ferrocarriles comenzaba a permitir el funcionamiento de un mercado nacional; la población había crecido en casi cinco millones; diversos sectores industriales comenzaban su despegue; se modernizó el sistema universitario y se extendió, aunque de modo precario, la enseñanza primaria para todos los ciudadanos.

La febre d'or y Fortunata y Jacinta presentan esta nueva realidad. Galdós nos muestra a una burguesía comercial de corte tradicionalista: los Santa Cruz, los Arnaiz, los Trujillos... Una clase social cerrada, anclada en su tradición, que se relaciona entre sí a través de vínculos matrimoniales para perpetuarse: "...las familias de Santa Cruz y Arnaiz pueden ser ejemplo de aquel revoltijo de las clases sociales." (I,VI,I,pg 241)(1). El otro lado lo representa la novela de Oller. Una burguesía especuladora, abierta, ágil, fundadora, que toma las riendas del poder y desbanca a la clase dirigente. Su espacio es más dinámico, más abierto a la modernidad como emblema de su nuevo ser: "Però, així i tot (...)precisa que meditem els primers passos. La plaça de Barcelona està dividida en dos camps obertament enemics: l'àntic comerç, l'antiga banca, la banca històrica, que en diríem, i la banca moderna, la d'ahir, la nostra, que en diré, perquè m'honro de formar-ne part. Comptar amb la vella és inútil des del moment que

vostè s'empenya que qui porti la batuta sigui jo. Aquells senyorassos..." (I,V, pg. 80).

J. Caro Baroja, en Los judíos en la España Moderna y Contemporánea, dice de Fortunata y Jacinta: "La novela, en conjunto, está descrita con el ánimo de dejar al lector la impresión de que la familia del protagonista, los Santa Cruz (nótese el carácter del apellido) y otras allegadas, están metidas en una tradición mercantil y social de carácter un tanto judaico, a pesar de su piedad católica..." (Caro-Baroja, J., 1978, pg.216). Páginas antes J. Caro Baroja había sacado a colación una carta de Moratín hijo, fechada en Lille a 7 de abril de 1787. En ella Moratín añade este comentario sobre los comerciantes de paños y lencería asentados en torno a la Plaza Mayor, con fama de ser descendientes de conversos: "...y si le diesen autoridad y leña (al capellán de Vallecas), en un abrir y cerrar de ojos reduciría a cenizas los portales de la calle Mayor, el de Paños, el de Provincias, la subida de Santa Cruz y la calle de Postas." (Caro-Baroja, J., pg.36) (2).

Madrid es el espacio de esa burguesía tradicionalista, un espacio estático y estructurado que empieza a ser invadido por el progreso. Claro ejemplo de esa estaticidad nos la da el hecho de que la familia Santa Cruz vive, durante toda la novela, en la misma casa que pertenece a Don Baldomero II. Son dos generaciones, padres e hijo, que cohabitan en el mismo espacio. Esto se contrapone a las otras dos clases sociales más que aparecen en Fortunata y Jacinta: la burguesía acomodada (la familia Rubín) que habitan tres casas diferentes: las dos primeras en barrios de nueva creación -Salamanca y Chamberí- y la tercera en la zona Sur (calle Ave María), lo cual implica un cierto dinamismo que pasa a ser mayor cuando el estrato social es más bajo. La otra clase social es el proletariado, el cuarto estado, encarnado en el personaje de Fortunata, entre otros. Este personaje es errante, no posee un espacio concreto, imagen de representación de su identidad. Frente al dinamismo de Fortunata se haya la estaticidad espacial de Juanito Santa Cruz, representante de una casta social privilegiada.

1868 representa también el nacimiento de la novela moderna en España. Clarín propone este año como la fecha clave que inaugura una nueva época de renovación de la novela moderna: "El glorioso renacimiento de la novela española data de fecha posterior a la revolución de 1868. Y es que para reflejar, como debe, la vida moderna, las ideas actuales, las aspiraciones del espíritu del presente, necesita este género más libertades en política, costumbres y ciencia, de la que existía en los tiempos anteriores a 1868.

Es la novela el vehículo que las letras escogen, en nuestro tiempo, para llevar al pensamiento general, a la altura común, el germen fecundo de la vida contemporánea; y fue lógicamente este

género el que más y mejor prosperó, después que respiramos el aire de la libertad del pensamiento” (Barroso Gil, A. et alii, 1980, pg. 311).

Entre 1861 y 1869 la literatura española estuvo desprovista casi por completo de obras de ficción, si exceptuamos las tres novelas y unas narraciones cortas de Fernán Caballero, las dos colecciones de cuentos de Trueba, las Escenas Montañesas de J.M.Pereda, y las novelas de Fernández y González. -Así, escribió Menéndez Pelayo, entre ñoñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del Sr. Pérez Galdós.- (Shaw, D.L., 1980, pg.194).

Con más exactitud es en 1870, año de la publicación de La Fontana de Oro, una de las primeras novelas de Galdós, cuando la novela sufrió un cambio fundamental y pasó a convertirse en el género literario dominante. A partir de esta fecha surgen los grandes hitos novelísticos del s.XIX hasta llegar a la Generación del 98 y a los Modernistas, como ya hemos dado prueba de ello en nuestra cronología. Por una parte de la crítica, Oller es considerado, y ya desde nuestra perspectiva de finales del s.XX podemos decir que está constatado, como el padre de la novela moderna catalana. J. Gilabert comenta a este respecto que "...la obra literaria de Oller es extraordinaria por los siguientes motivos: a) Oller es el creador de la novela catalana moderna, b) la obra del maestro catalán (...) es una de la de más valía y calidad de la novelística española del último tercio del s.XIX, y c) para tomar el pulso historiográfico de la burguesía industrial catalana la obra de Oller es absolutamente necesaria.” (Gilabert, J., 1977, pg 12).

En este sentido se puede destacar que la obra de Narcís Oller recoge el jalonamiento de la burguesía catalana:

* 1ª fase: 1850-65, de desarrollo burgués. Le corresponde su obra L'escanyapobres(1884).

* 2ª fase: 1868. Explosión: la burguesía reclama el poder político y social al cual se cree tener derecho. Sus obras en este período son: La Papallona(1882) y Vilaniu(1885).

* 3ª fase: La Gloriosa. 1898. Se refleja en La febre d'or(1892).

* 4ª fase: Pilar Prim(1906): fase de refinamiento aristocrático con que se cierra el proceso historiográfico olleriano.

Por último, nos situamos ante el nacimiento, de facto, de la ciudad moderna. A partir de mediados del s.XIX se produce un crecimiento demográfico sin precedentes. Barcelona, en pleno progreso industrial y comercial, pasa de 178.000 habitantes a 533.000 Madrid, por razones de su capitalidad, pasó de 281.000 a 539.000 habitantes. En estas ciudades, y en correspondencia con esos

incrementos demográficos, se fueron creando unos importantes grupos de consumo: altos cargos de la Administración, agentes de bolsa, banqueros, prestamistas, profesionales liberales, etcétera; y, además, una pequeña y mediana burguesía de pequeños propietarios, funcionarios y profesionales liberales medios, artesanos, pequeños comerciantes y fabricantes.

Otras ciudades que aumentan más del 100 por 100 son San Sebastián, de 9.000 a 38.000; Alicante, de 20.000 a 50.000; Oviedo, de 14.000 a 48.000. Ciudades que ya eran importantes siguen creciendo, pero más pausadamente, como el caso de Zaragoza que pasa de 58.000 a 99.000 habitantes; Málaga, de 92.000 a 130.000, etcétera. Pese a este crecimiento urbano, M.Tuñón de Lara registra que en el año 1877 el 86,5 por 100 de la población vivía en zonas rurales, y apostilla: "La formación de aglomeraciones urbanas de importancia apenas contribuyó a deshacer esa proporción mientras duró el siglo." (Tuñón de Lara, M., 1982, pg. 57).

Son años en los cuales Madrid y Barcelona renuevan sus cascos viejos y se empiezan a construir barrios nuevos. También, como refleja La febre d'or, la expansión hace que se asimilen pueblos colindantes. Además, paralelamente a lo que ocurre en Barcelona con el trazado de "L'Eixample", en Madrid es la época del ensanche, por la zona del oeste (Argüelles) y del este (Salamanca), obra del ingeniero Carlos de Castro, el cual, como se aprecia en Fortunata y Jacinta, preveía la diferencia espacial de las clases sociales. Barrios específicamente burgueses, populares o para las capas medias, con lo que se intentaba poner fin a la cohabitación habitual en Madrid de mediados de siglo. Ejemplo de ello, en la novela de Galdós, es la plaza Mayor y sus alrededores (3).

Hasta aquí hemos recurrido al universo extratextual para fijar esta perspectiva revolucionaria que se refleja en nuestras novelas. Esto no quiere significar que nuestro estudio se centre en una función meramente referencial, ni que debamos entender la espacialidad narrativa desde esta óptica, sino sus aspectos formales y su carácter simbólico y autónomo, como señala F. J. Tamayo: "No es la ciudad en su significación intrínseca (extratextual) sino como pieza inserta en el contexto del relato." (Tamayo Pozueta, F.J., 1984, pg 63).

II.2.-METAMORFOSIS DE LA CIUDAD

En la primera parte de Fortunata y Jacinta encontramos citas en las que el narrador omnisciente nos sitúa, desde la perspectiva literaria, ante un espacio en proceso de transformación, ante una metamorfosis del espacio de la ciudad. Frases como: "...fue preciso que todo Madrid se transformase.", "...edificar una ciudad nueva ...", "...adecentar este lugarón...", "...pasar en poco tiempo de la condición de aldeota indecente a la capital civilizada...", "Este Madrid, que entonces era futuro, se le representó con visiones de camisas limpias en todas las clases..." (I,II,V, pg. 148 y ss.). El origen o la causa de esa metamorfosis nos la narra Galdós en los siguientes términos: "Era(...)la época en que la clase media entraba de lleno en el ejercicio de sus funciones(...) Comprando a plazos todas las fincas(...) constituyéndose en propietaria del suelo(...)absorbiendo en fin los despojos del absolutismo y del clero, y fundando el imperio de la levita." (I-II-V, pgs. 149 y ss.).

Comparativamente, Oller nos sitúa ante el mismo fenómeno, desde la perspectiva de Barcelona: "Començava el barceloní a condoldre's de l'estretor de la ciutat antiga, de la imperfecta urbanització de la nova, de l'aspecte vilatà i la deixadesa que regnaven per sos, de l'aspecte vilatà i la deixadesa que regnaven per sos carrers, de la manca de comoditats modernes, grans monuments, squares i estàtues: la febrada d'or congriava de seguida projectes per a transformar-ho tot. Els cossos populars i les autoritats rebien cada dia plans i més plans de projectes nous, acompanyats de memòries, l'hipòcrita mòbil d'especulació dels quals es disfressava de patriotisme ardent, de previsor i paternal sollicitud." (I,IV,pg.71). "Les quincalleries i ebenisteries anaven en orri per fer lloc al nombre creixent de grans argenteries i magatzems de mobles sumptuaris(...)i mentre minvava l'edificació en els barris industrials, naixien, a dreta i esquerra, cases llampants, petits hotels i palaus de debo." (I,IV,pg. 69-70) "Barcelona, la Barcelona rica, es modernitzava..." (I,XVI, 216).

Encontramos en estas citas un claro reflejo de lo que hemos intentado exponer a partir de los sucesos referidos en la introducción: la revolución del espacio partiendo del principio de fundar una nueva sociedad establecida sobre otros valores.

Galdós y Oller nos colocan, en un primer plano, ante un acontecimiento de tipo fundacional: la fundación de la modernidad concomitante a la transformación del espacio de la ciudad. Estamos ante una reelaboración de un tópico literario: el mito de fundación (4). No se manifiesta en su forma más primigenia como ocurre en la Eneida de Virgilio, Melusina de Jean d'Arras o en Utopía de Tomás Moro, por mencionar tres obras distantes en el tiempo, sino de una forma más sutil. Es la re-fundación de la ciudad en consonancia con aspectos

mentados anterior-mente y que seguramente no se escapaban (desde una intención mimética) al lector de la época.

Este carácter fundacional también lo presentan igualmente algunos personajes, dos principalmente: Gil Foix y Guillermina Pacheco. El señor Foix es el fundador de la banca que lleva su propio nombre e iniciador del proyecto ferroviario entre Barcelona y Vilaniu. La ciudad es receptora de este espíritu de creación de Foix mediante sus proyectos urbanísticos, como llevar a las afueras el Hospital de la Santa Cruz, en su lugar poner el mercado de San José y la conversión del sitio que dejaría el mercado en una gran plaza: " Aquesta reforma ensenyoriria la Rambla de les Flors, i proveiria Barcelona d'una nova plaça monumental, proporcionant-li, d'altra banda, un hospital i un mercat més higièncs, més espaiosos i més adequats a les exigències del dia. Barcelona no tenia prou aigua potable: ell li portaria mig Segre. També el servei de cotxes de plaça era deficient; en Gil Foix prometia posa-lo a deguda altura..." (I,IV, pg. 71).

Y, a su vez, Gil Foix es un agente que pretende formar parte directa de la transformación de Barcelona. Este personaje se corresponde, desde su condición fundacional, con el personaje galdosiano de Guillermina, "Virgen y fundadora" (Título del capítulo VII,1ª parte de Fortunata y Jacinta). Guillermina es un personaje espacial, vinculado al espacio y al movimiento en él: sube y baja escaleras pidiendo limosna para sus niños; funda un asilo, va pidiendo y recogiendo distintos materiales para su construcción... Su espíritu es constructor en una doble vertiente: de edificios y enmendadora de "ovejas descarriadas" (I,VII,I, pg. 262).

II.3.-VISIÓN PESIMISTA A TRAVÉS DE LA CIUDAD

El capítulo II, primera parte, de Fortunata y Jacinta es especialmente significativo porque Galdós nos ofrece una visión profunda y vivenciada del antes y el después de esa transformación. La visión del antes, encarnada en D.Baldomero I y D.Baldomero II, está cargada de provincianismo. Representa el retraso cultural, social y económico como elementos constitutivos de la propia idiosincrasia española. Una gran incapacidad para el desarrollo que, como apuntan las tesis de Américo Castro, es fruto del prejuicio de "casta" y de "limpieza de sangre" que dominaba el vivir hispano tras la expulsión de

los judíos, de acuerdo con la referencia de F.J.Tamayo (1984, pg.75-76).

El reinado de D. Baldomero I acontece simultáneamente a la revolución burguesa en Europa. Su espacio más significativo es la tienda. La perspectiva de esta pequeña autarquía nos recuerda las páginas inmortales de El villano en su rincón de Lope de Vega. Es un patriarcado en el cual la mujer tiene un origen más humilde, aspecto que se da con todos los miembros del clan Santa Cruz que vive bajo las máximas de "rigor, trabajo y sordidez". Así lo refleja la educación de D.Baldomero II: rezando el rosario con los dependientes de la casa; no saliendo solo de paseo hasta los veinticinco años; trabajando como uno más de nueve de la mañana a ocho de la tarde y haciendo de todas las funciones.

La revolución está al otro extremo de la saga, encarnado en Juanito Santa Cruz: "¿En qué consistía que habiendo sido él educado tan rígidamente por D. Baldomero I, era todo blanduras con su hijo? ¡Efectos de la evolución educativa, paralela de la evolución política! (...)era la consagración práctica de la idea madre de aquellos tiempos, el progreso." (I-II-IV,pg.143- 44).

El resultado del progreso es un señorito ocioso, no productivo, que no se integra en ningún mecanismo general de interacción. Aquí se encuentra la visión pesimista de Galdós, acorde a la corriente europea, como indica Cl.Guillén: "...el pesimismo alcanzó su cumbre verdadera durante el siglo XIX: Schopenhauer, Antero de Quental, Eduard von Hartmann..." (Guillén, C., 1985, pg. 272). Forma parte de una visión cosmopolita de los nuevos acontecimientos. Recordemos también que, en este sentido, M.Tuñón de Lara ve en Galdós un precursor de la Generación del Noventa y Ocho.

Esta visión pesimista también se proyecta sobre la ciudad, situada desde una óptica comparativa con otras ciudades europeas y puesta en boca de personajes empapados en la visión cosmopolita que mencionábamos anteriormente. En el caso de Madrid son numerosos los comentarios, como el de Juanito en su primer viaje con Villalonga y Federico Ruiz: "Madrid era, comparado con París de Francia, un lugar de abstinencia y mortificación." (I-I-II,pg 114). "Desde que se pasa la frontera para allá y se entra en Francia, no le pica a usted una pulga..." (III-III-IV, pg. 71). También se dan personajes que encarnan esta visión pesimista sobre el espacio urbano, como es Moreno-Isla y su preferencia tan marcada por Inglaterra.

Esto también lo encontramos en La febre d'or, principalmente en el personaje de Emilia Llopis, el más cosmopolita de todos: "Emilia no pertanyia a la petita part de l'alta societat de Barcelona que pren per patró la de Madrid: ella apuntava més alt, a París, ídol de ses aficions,

meta de ses aspiracions i desigs; perquè ella era, o així ho assegurava, <<una boulevardière transplantada>>.”(I-XI, pg. 146). Su visión de Barcelona es taciturna: ”...la ciutat dels terrats plans, dels campanars escapçats no es podia fer amb res que sobresortís de la mida vulgar...” (I-XI, pg. 146).

Este rasgo también lo vemos en otras obras de la época como en Os Maias de Eça de Queiroz, donde tanto Lisboa como Portugal en su conjunto son espacios muy criticados, tanto en el presente inmediato de los acontecimientos como en la memoria del narrador al relatar la juventud de Alfonso, el abuelo. Hay una visión desolada del espacio urbano. Este pesimismo no tiene una función conativa sino que es una voz más dentro de la polifonía que representa la ciudad.

II.4.-LA CIUDAD COMO ESPACIO CARNAVALESCO EN LA ‘FEBRE D’OR’

Una primera lectura de la novela nos sitúa ante un relato de tipo ejemplificador y moralizante basado en el período acontecido en Cataluña entre 1876 y 1886, denominado la fiebre del oro⁽⁵⁾ por el espectacular aumento productivo de la industria algodonera, de la bolsa y de la especulación. Este auge terminaría con la crisis de 1882-84, la cual afectó fundamentalmente al sistema bancario. Aspecto éste que se puede apreciar en la novela.

Es un relato ejemplificador y moralizante porque Foix, protagonista de la novela, aparece como un personaje producto de una sociedad de la cual, los acontecimientos sociales que ocurren en ella envuelven al personaje arrastrándolo, primeramente para encumbrarle y finalmente para destruirle. La lección moral que se aprecia, a través de este relato ejemplar, se basa en la consideración de que el individuo, producto de la sociedad según las creencias de la época, no debe ser gobernado por fuerzas incontroladas (en este caso los acontecimientos sociales) sino que debe controlar esa fuerza logrando un equilibrio.

En un segundo plano, que va más allá de esta apreciación general de la novela, encontramos que el autor-narrador nos sitúa en una dimensión más simbólica, la cual ofrece otros contornos a la obra. Sin eliminar el talante de representación de la comedia humana que tiene la obra, el narrador omnisciente nos emplaza a un espacio mítico como es la búsqueda y adoración del ‘Becerro de Oro’: “¿Quantes

vegades no havia ensopegat, fins a trencar-se el coll, en busca del vedell d'or?" (I-II,pg. 32).

La ciudad se subvierte ante la presencia del oro transformándose, metamorfoseándose en un espacio carnavalesco: el carnaval de la lujuria. La metáfora del carnaval la aporta la poética de M.M.Bajtín, entendida en un doble sentido: como subversión de la norma, por un lado, y como método de liberación psico-humana, por el otro. Encuentra en el carnaval el modelo natural de subversión y liberación. También el carnaval implica la máscara como uno de los elementos materiales que sintetizan dicha subversión(6).

La bolsa, símbolo más pragmático del becerro de oro, adquiere la condición de templo, y así lo leemos en el primer capítulo de la novela. Primero la denomina "aquell gran palau", pasando después a la apreciación de "temple catòlic", "el temple es tornava protestant" y, por último, "una gran sala d'ordre purament civil" (I,I, pg. 17-19).

El carácter de representación teatral unido implícitamente en esta dimensión simbólica, el gran teatro del mundo, nos lo narra Oller magistralmente en ese proceso que va desde la llegada de Rodón a la bolsa hasta llegar a la configuración de la gran masa que se golpea para entrar, al inicio de la novela, y presenciar el gran espectáculo en ella: "I les portes, com boques de sèquia, seguien vessant glopades i més glopades de gent." (I-I, pg. 22). Son los espectadores que entran al teatro (Bolsa), para ver la función (especulación). El conjunto de la novela tiene muchos rasgos de teatralidad que nos permite leer la obra desde esa clave. Se desarrolla la función bursátil lo que produce un gran griterío, la locura, el frenesí y esto se traslada al espacio urbano: "El goig resplendia en totes les cares, la gent corria esbojarrada pels carrers." (I-IV,pg. 70). Igualmente lo vemos reflejado en el despacho de Foix: "Obrir el nou despatx i veure multiplicar en desmesura la clientela fou tot u..." (I-IV,pg. 70).

Unido a todo esto, este auge bursátil y dorado, este frenesí especulador, está el sentido de la aventura. Aventura como riesgo ante algo desconocido, la aventura de la inversión del dinero, la aventura de la especulación que implica un riesgo; la aventura también en el espacio ya que lo va a transformar, como hemos apuntado anteriormente: "Una volta més havia sonat el clarí que desvetlla la cobdícia dels humils i obre, de tant en tant, aqueixes grans croades per a la conquesta del vedell d'or...Aquella febrada que llançava a tothom al mar de l'especulació i de les aventures..."(I-IV,pg. 69-70). La ciudad es un espacio subvertido, portador de la aventura que va a protagonizar, entre otros muchos personajes, el protagonista de la novela. Está patente la interrelación entre el espacio y el mundo vivencial, en la novela.

Esta valoración de la ciudad, como un espacio carnavalesco, no se da en la novela de Galdós, para quien la ciudad es un laberinto, desde el punto de vista de Fortunata, o un espacio estructurado - círculo, esfera- con una clara dimensión social. Esto no significa que Galdós no plantee la significación carnavalesca en su obra, que sí aparece, como analizaremos más adelante al tratar el espacio de la Corrala y el infierno social, principalmente.

II.5.-PARÍS, ESPACIO TÓPICO

París, en las dos novelas, representa el espacio del amor. Un amor subvertido porque se materializa a través de prostitutas, con lo que ello conlleva de estar en contra de una moral burguesa. Es un espacio que podemos considerar dentro del rasgo de lo carnavalesco por lo que implica de liberación para Juanito y para Foix, principalmente. Recordemos que Barbarita al ver a Juanito, tras su regreso de París, le ve más hombre. Ha tenido sus primeras experiencias sexuales y para esto es por lo que se ha trasladado allí.

Carnavalesco, también, porque se describe a las mujeres parisinas como brujas del amor, es decir, son máscaras en un sentido simbólico: “Mujeronas muy guapas y elegantes que al pronto parecían duquesas vestidas con los más bonitos y los más nuevos arreos de la moda. Mas cuando se las veía y oía de cerca, resultaban ser unas tiotas relajadas, comilonas, borrachas y ávidas de dinero, que desplumaban y resecaban al pobrecito que en sus garras caía...” (I-I-II,pg. 117). La máscara se dibuja con rasgos expresionistas e incluso hiperbólicos.

El espacio de París es menos significativo en Fortunata y Jacinta que en La febre d'or donde representa el punto máximo de la ascensión de Gil Foix y el comienzo de su caída (7).

El mismo carácter carnavalesco lo encontramos aquí en el retrato de Motmartre, que es el espacio al que pertenece Mimí, la cupletista-prostituta de lujo de Foix. Montmartre es “...la pàtria de la paradoxa i de la befa, on, rebentats de lluitar o enervats pel vici, cada nit disputen, ballen i canten, i es riuen del món i de la pròpia misèria, confosos en barreja amigable, tots els plagues d'ambdós sexes de París que demà donen un nom a la història o a la crònica de l'escàndol, si no els engoleixen abans, en plena obscuritat, les tèrboles aigües del Sena o la inadvertida porta d'un hospital!” (II,IV,pg. 342). Esto se amplía con la descripción de la taberna de père Josnard o con el Mirlitón (Capítulo IV de la segunda parte).

París es el espacio que simboliza la aventura amorosa desde la óptica de la transgresión y como tal es un espacio tópico de la literatura española moderna que encontramos en otras obras, como en Bearn de Ll. Villalonga. Novela situada a finales del s.XIX y escrita entre 1952-54. En ella D. Antonio tiene una aventura amorosa con su sobrina Xima en París, ciudad a la que asisten con el pretexto de acudir al estreno de la ópera Faust. Tras esta aventura se inicia el periplo de reconciliación, en Bearn (Mallorca), de D. Antonio con su esposa Dña. María Antonia, caciques del lugar.

II.6.-LA CIUDAD COMO GEOGRAFÍA SOCIAL

La ciudad, como espacio novelístico, materializa un afán de conjunto que conlleva una polifonía de voces y una geografía social, entre otros aspectos. La geografía social aparece claramente estructurada en las dos novelas. En La febre d'or, el centro de la ciudad es el espacio de la burguesía alta cuyo linde son las Ramblas. Al otro extremo se encuentran las clases populares, el pueblo. En las afueras está Montjuïc y Pedralbes, el espacio del ocio y de la expansión de los nuevos ricos. Dentro de esta estructura se dan movimientos centrípetos, como el de Foix que al enriquecerse muda de domicilio trasladándose al centro, y movimientos centrífugos cuyo máximo exponente es París. En el Madrid de Fortunata y Jacinta, el sur es el espacio de las clases populares. En el centro cohabitan la burguesía alta con otras clases inferiores cuya delimitación es la plaza Mayor. El norte es la zona en expansión que pertenece a las clases medias como la familia Rubín.

Desde esta concepción estructural podemos entender que la ubicación en el espacio es una imagen de representación que conlleva no sólo una posición social sino lo que ello representa respecto a una cultura determinada, a una identidad social, muy bien caracterizadas por Galdós. La posición social es el papel social que adoptan los personajes y está determinado por el lenguaje. Es la que uno adopta en la comunicación. La situación social es la caracterización social objetiva, entendiendo que es pluridimensional y en nuestro estudio está representado por el espacio(8).

En torno a la identidad social podemos analizar uno de los conflictos que consideramos centrales en la novela de Galdós, el deseo de cambiar el espacio social de Fortunata, el cual tiene como solución

la recogida y adopción por parte de Jacinta del hijo de Fortunata y Juanito Santa Cruz. A su vez es un conflicto estructurador de la novela.

Fortunata tiene una posición social determinada al inicio de la novela, la de mujer de origen humilde con una actitud libertaria ante la vida. Esta posición transgresora ante las normas sufre distintas variaciones "...conservando en esencia su identidad social mediante el lenguaje..." (Blanco Aguinaga,C., 1978, pg. 49-94). Como personaje espacial es ambivalente, no está enmarcado en ningún espacio concreto, pese a ser la zona sur la más identificativa, y esto se observa en su condición errante durante toda la obra. Habita diez espacios diferentes de los cuales ninguno es identificativo como ocurre con los Santa Cruz o los Rubín, pero va adoptando distintas situaciones sociales identificadas por el espacio: en la Cava de San Miguel, corrala de la calle Mira el río, las Micaelas, las casas de la calle Pelayo y Sagunto con Maxi, en Cuatro Caminos con Juanito Santa Cruz, el cuarto que le pone Feijoo en la calle Tabernillas, en la Calle Ave María con doña Lupe y Maxi y, por último, su retorno a la Cava de San Miguel. Distintas situaciones sociales y distintas posiciones sociales porque su identidad social es mutante.

En esta dialéctica de cambios y tras el último abandono que sufre de Juanito, Fortunata tiene la clara determinación de contarle toda su relación con éste a Jacinta, con la intención última de hacer suyo al marido de ésta. Llega al portal de la casa de los Santa Cruz, es decir, transgrede su espacio social y sufre una conmoción: "Ver el portal fue para la prójima(...)topar violentamente contra un muro -muro social añadimos nosotros- (...)¿Qué iba a hacer allí?(...)entrar en la casa sin pedir permiso a nadie, llamar(...)llegarse a Jacinta(...) No entró(...)desde la acera de enfrente miró hacia la casa(...)no vio nada(...)volvió a sentir el insensato anhelo de entrar en la casa y dio tres o cuatro pasos hacia ella(...)en el pensamiento de Fortunata iba condensándose la imposibilidad de entrar(...) Salieron las señoras(...)vio terciopelo, pieles blancas, sedas, joyas, todo rápidamente y como por magia(...) ¡Y ella que pensaba clavarles las puntas de sus dedos como garfios de acero! Lo que sintió era más bien terror." (III-III-II,pg. 83-84).

Nos permitimos esta cita tan amplia porque la consideramos esencial para nuestro planteamiento. Observamos que Fortunata no ve a Jacinta, lo que aprecia es el terciopelo, las pieles blancas, las sedas y joyas. Es decir, se encuentra ante símbolos de una situación social distinta a la suya y ante esa realidad ella siente terror. Descubre que nunca puede pertenecer al espacio que tanto desea, representado este deseo por su relación con Juanito Santa Cruz. Este es el obstáculo, motivo literario de gran tradición para la literatura. Aquí se construye a partir de situaciones sociales distintas. A partir de aquí regresa a la

zona Sur, primero con Feijoo, después con Maxi y por último a la Cava de San Miguel, hasta el final de la novela.

Este planteamiento nos permite afirmar que Fortunata lo que más ama es el ascenso social, el cambio de espacio social que, simbolizado en una escalera, su primer peldaño es el pueblo, al que pertenece, el segundo una clase media representada por Maxi y el último peldaño, Juanito Santa Cruz, la clase social alta a la que Fortunata desea pertenecer y que Jacinta, en el viaje de novios, lo intuye y se burla de esa posibilidad: “¿Sabes de qué me río? De pensar en la cara que habría puesto tu mamá si le entras por la puerta una nuera de mantón, sortijillas y pañuelo a la cabeza, una nuera que dice diquíá luego y no sabe leer” (I-V-II,pg. 210). Observemos cómo Galdós establece la identidad social del personaje mediante el lenguaje y el vestido. Este aspecto puebla toda la novela.

Recordemos también, pese a que lo volveremos a retomar, que Fortunata no tiene apellidos ni se conoce bien su pasado ni el de sus padres; su identidad está borrada y esto la condiciona a una búsqueda constante sin deseos de establecerla, lo que determina su condición errante en el espacio. La única identidad social que nos da el narrador nos la ofrece por el lenguaje del personaje y su vestimenta, y el espacio en el que vive al comienzo de la novela, signos que la evidencian.

La determinación de volver al sur la toma en la Puerta del Sol, el centro de la ciudad: “Dejándose llevar de sus propios pasos, se encontró sin saber cómo en el centro de la Puerta del Sol. Inconscientemente se sentó en el brocal de la fuente y estuvo mirando los espumajos del agua...” (III-III-II,pg. 85). El centro de la ciudad tiene una carga simbólica importante. A. Jaffé así lo señala: “...la transformación de la ciudad en un cosmos ordenado, un lugar sagrado vinculado por su centro con el otro mundo.” (Jaffé, A., 1969, pg. 243). Así lo vemos reflejado en el cuadro de José Castela y Pereda (1800-1873) titulado <<La Noche de Reyes en la Puerta del Sol>>, donde se aprecia la fiesta de máscaras y el transformismo de los personajes en el centro de la ciudad, espacio de la festividad y la magia, de la conexión con lo inconsciente o el otro mundo. Esto es lo que hace Fortunata, vincularse con las fuerzas ocultas que la gobiernan y tomar una determinación dentro del caos en el que se siente inmersa.

La dinámica de ir cambiando su identidad social fracasa tras la visión de Jacinta que hemos comentado anteriormente, pero por otro lado tiene éxito mediante la “pícaro idea”, es decir, con su segundo hijo que conquista la nueva situación social que ella no ha podido alcanzar.

Esta adopción de distintas situaciones sociales aparece también en La febre d'or, principalmente personalizado en Foix y su familia, en

Eladi y la suya, así como en otros personajes como Bernat, Rodón... Centrándonos en Foix, el autor-narrador, en una analepsis, en el segundo capítulo de la novela, nos sitúa a Gil como carpintero: "En Gil repassà tota sa història. Fill d'un fusteret dels barris de Sant Cugat que se la campava amb altars i bancs d'església, tot fent d'aprenent de son pare i d'escolà de Sant Just..." (I,II, pg. 32). Posteriormente se inicia su ascensión y cambio de identidad social cuando llega a ser banquero (1ª parte, capítulo III), y termina regresando (retorno) a su condición primigenia, tras la fuerte derrota que sufre: "No li diguem res. Retirem-nos(...) Torna a caure al punt de partida: de fuster va sortir; a fuster torna. Deixem-lo exhalar: potser això el curi." (II, XIV, pg. 477).

Vemos así como el espacio urbano se incluye en el conjunto de implicaturas comunicativas. Como señalan R.Bourneuf y R.Ouellet: "El espacio, lo mismo "real" que "imaginario", se asocia e incluso se integra a los personajes; del mismo modo se confunde con la acción o el discurrir temporal..." (Bourneuf, R. y Ouellet, R., 1983, pg. 123).

II.7.-LO ABSTRACTO POR LO CONCRETO

Hasta aquí hemos considerado la ciudad en una dimensión plana que aparece estructurada sobre un eje fundamental Norte-Sur: el Sur como espacio característico de las clases socialmente bajas, y el Norte, unido a los ensanches por el Este (Salamanca) y el Oeste (Argüelles), representativo de las clases más acomodadas. Eso, por lo que se refiere a Fortunata y Jacinta. En La febre d'or la polaridad se sitúa en el cambio de domicilio de Foix, del callejón al centro de la ciudad en la calle Ancha. El centro de la ciudad aparece en ambas novelas como el espacio privilegiado porque alberga a clases sociales más poderosas.

La novela en la cual aparece el espacio más estructurado es en Fortunata y Jacinta, hasta tal punto que F. Anderson lo considera un sistema que interrelaciona el diseño de Madrid y el diseño de la novela constituyéndose el "...espacio urbano como metáfora de la experiencia humana realizada en la novela(...)la ciudad como elemento esencial del sistema narrativo de Galdós en su obra maestra..." (Anderson, F., 1985, pg.5) (9). El espacio es metáfora, según F. Anderson, porque la novela aporta la espacialización de los conflictos humanos y su resolución.

Pese a este planteamiento que consideramos acertado nos interrogamos sobre la noción de ciudad en nuestras novelas y llegamos a la conclusión, aceptando la teoría del psicólogo G. A. Miller, que esta

noción es puramente perceptiva y conceptualizada a partir de un universo del discurso que comparten el autor y el lector (Miller, G.A., 1972, pg. 160-180).

La percepción de la ciudad nos la dan los itinerarios de los personajes por las calles(10), los nombres de dichas calles y la conceptualización que a partir del campo semántico hacemos situándonos en Barcelona o Madrid. Pero esta percepción que hacemos no sólo es lineal y real sino que también es simbólica y aquí nos encontramos ante la idea de Galdós sobre el sazonomiento que hay que poner a la realidad para transformarla en arte: "No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazonada con olorosas especias y después puestas al fuego hasta que cueza bien." (IV,VI,XVI, pg. 535). Simbólica, además, porque representa algo más que su significado inmediato y obvio. El símbolo es un objeto del mundo conocido sugiriendo algo que es desconocido: es lo conocido expresando la vida y sentido de lo inexpresable. El símbolo con el que se identifica a la ciudad es el círculo, símbolo cultural que expresa las verdades eternas(11).

La ciudad, en abstracto, es un arquetipo que se va configurando en las distintas etapas de la historia. Hay un renacer en cada configuración y le corresponde una forma característica. A su vez, el espacio de la ciudad en la literatura hace ponderar la forma circular frente a la forma lineal cuyo máximo exponente es el camino. También implica una forma dinámica frente a formas estáticas, más representativo de espacios cerrados como la casa, el café, etc.

La ciudad, en La febre d'or, está abierta a Vilaniu mediante el proyecto ferroviario de Foix. Una ciudad y un pueblo unidos mediante un cordón umbilical: las vías del tren. No es así en el Madrid de Fortunata y Jacinta que aparece como un espacio cerrado: el círculo simboliza el espacio cerrado. Su imagen metafórica es la isla que, según R. Gullón, es la forma natural del círculo: "Las islas son formas naturales del círculo, macrocosmos de la figura simbólica característica de la separación y la incomunicación(...) La realidad de la isla es el marco apropiado para la operación que en ella se produce: la coherencia entre sitio y situación contribuye a la aceptación de lo fantástico como natural..." (Gullón, R., 1980, pg.28). Así pues, esta isla que es Madrid, aparece perfectamente estructurada en su interior e incomunicada, salvando el viaje de novios de Juanito y Jacinta por España. M.L. von Franz ha explicado el círculo (o la esfera) como símbolo del sí-mismo. "Ya el símbolo del círculo aparece en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en mitos y sueños, en dibujos mandalas de los monjes tibetanos, en los trazados de ciudades(...)siempre señala el único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo." (Jaffé, A., 1969, pg. 240).

Nosotros encontramos, para nuestros textos, más representativa la esfera, porque el círculo nos sitúa en la dimensión plana, mientras que la esfera, formada por la perpendicularidad de círculos convergentes en el centro, nos ofrece a su vez la verticalidad que encontramos en la descripción de la corrala de la calle Mira el Río. Nos estamos refiriendo a la representación del infierno social que dibuja Galdós, situado en la parte baja de la esfera. El infierno implica bajada, descenso. Según A. de Pedro (1990, pg.116), hace referencia a lugar inferior, de acuerdo a las ideas cosmológicas de los antiguos. Tiene puerta, según se desprende del Nuevo Testamento: "...las puertas de los infiernos a donde descendió Jesucristo se abrieron." En el Antiguo Testamento tiene como imágenes representativas la tumba, un agujero, un pozo, una fosa en lo más pro-fundo de la tierra.

En el capítulo IX de la primera parte de Fortunata y Jacinta Galdós pinta, a través de la mirada, el infierno de Madrid. Es un infierno literario poblado de un "pueblo bullanguero" que vive en la miseria. A él se llega a través de un espacio de transición representado por la calle Toledo, repleta de puestos de venta y tenderos. Es un ambiente de mercado con abundancia de objetos que hacen del suelo un espacio intransitable. Abundantes alimentos y gran griterío: "Mujeres chillonas taladraban el oído con pregones enfáticos, acosando al público y poniéndole en la alternativa de comprar o morir..." (I,IX,I,pg. 317). Más allá, la llegada a la corrala es una bajada desde la calle Toledo a la calle del Bastero. Se entra por una puerta que da directamente a un patio cuadrilongo. Jacinta y Guillermina han cambiado su vestuario para no crear un contraste muy grande al llegar a la corrala. Una vez atravesada la puerta, que introduce en el otro mundo, todo el movimiento y ajetreo que caracterizó el camino de llegada se transforma en quietud. Se crea una atmósfera de expectación ante la irrupción de dos seres extraños socialmente y el espacio es dominado por la mirada: "Todos los chicos, varones y hembras, se pusieron a mirar a las dos señoras, y callaban entre burlones y respetuosos, sin atreverse a acercarse." (I,IX,I,pg. 319).

El espacio de la corrala está estructurado en dos patios de dos filas de corredores cada uno. El segundo, "...más feo, sucio y triste que el anterior. Comparado con el segundo, el primero tenía algo de aristocrático(...) Entre uno y otro patio (...)había un escalón social, la distancia entre eso que se llama capas..." (I, IX,II,pg. 322-23). En esta primera visita de Jacinta y Guillermina la corte infernal está formada por Ido, Izquierdo (que encarnará el papel del macho cabrío) y un coro de vecinas enracimadas en algazara festiva.

El espacio está dibujado con unos trazos desgarradores y patéticos: "gatos de feroz aspecto", "olor de fritangas", "la puerquísima y angosta escalera", el aspecto de los niños es de "infernical careta":

"...uno se había pintado rayas en el rostro, otro anteojos, aquél bigotes, cejas y patillas con tan mala maña, que toda la cara parecía revuelta en heces de tintero..." (I, IX,II,pg. 324). Las comparaciones del autor-narrador remiten al infierno: Jacinta, al observar al Pitúsín, comenta que "...el maldito se reía detrás de su infernai careta." El grupo de niños que juegan en el patio "...semejaban micos, diablillos o engendros infernales." (I, IX,II,pg. 324).

Este espacio del infierno urbano también lo encontramos en la novela de Oller. Es el espacio del mercado popular de els Encants que atraviesan Blanche y Eladi en el capítulo XVIII de la primera parte de la obra. Es el espacio del "poble cridaner i bullidor", "un món nou per al barceloní que passa la vida engorronit per les Rambles i el passeig de Gràcia" (I,XVIII,pg. 250). Su localización espacial también implica bajada: "...baixaren ambdós pels Encants...". El retrato de este mundo nuevo guarda similitudes con el descrito en Fortunata y Jacinta. En La febre d'or continúa la descripción en los siguientes términos: "...peixaters que passen corrent a peu nu, cames i braços arremangats, la immensa panera de peix al cap regalimant aigua com la petxina d'un brollador(...)tota una Babel de llengües amb un nexa comú, que permet promiscuar el pensament a totes les nissagues; tota una samfaina de colors(...)dins d'una atmosfera de llum i vida exuberants..." (I,XVIII,pg. 250).

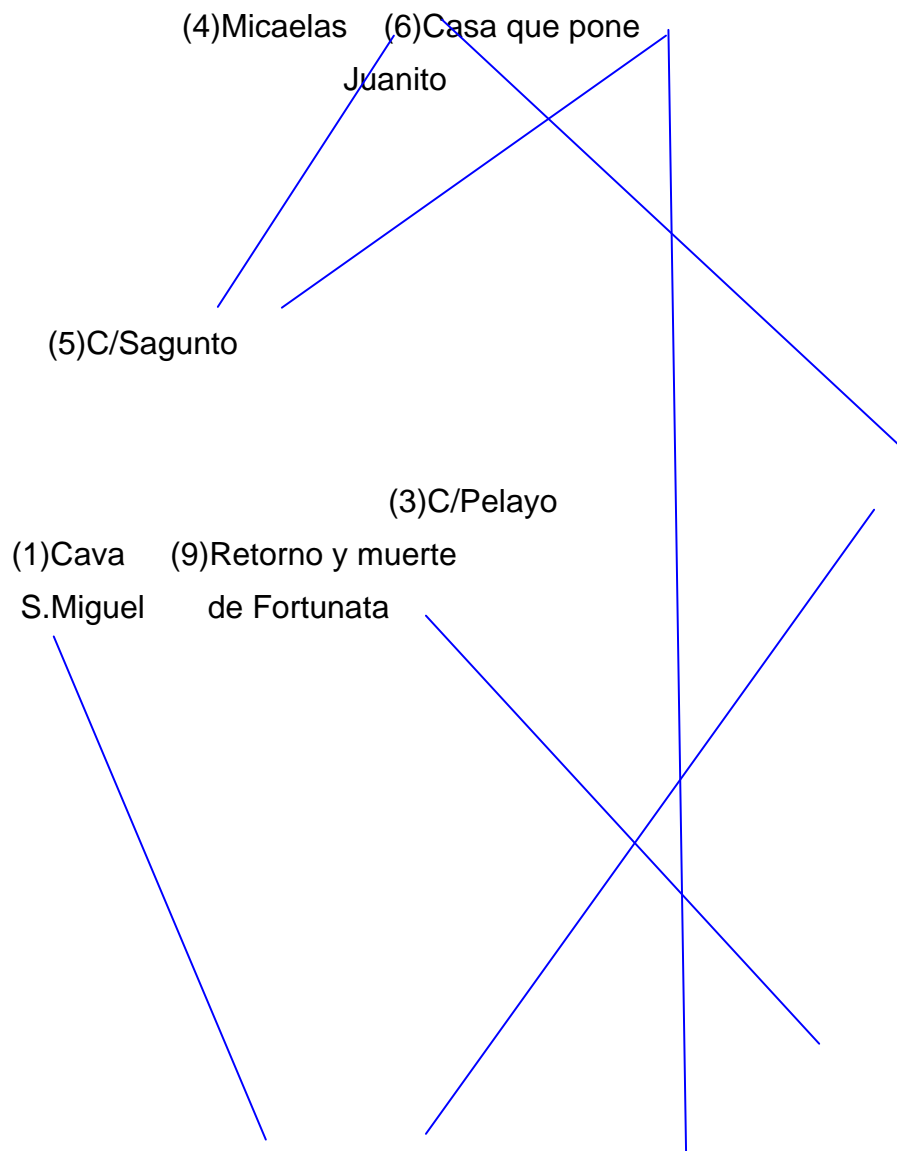
En el extremo opuesto de la esfera se encuentra el cielo: "Dios está en su casa en el cielo: <<los cielos son los cielos de Yahveh, pero él ha dado la tierra a los hijos de Adán>>" (Salm.115,16). La esfera nos permite la visión de la verticalidad, rasgo dominante en La febre d'or: ascensión y descenso del espacio que pertenece al "Dios del oro" y la adoración del oráculo representado por el becerro de oro. Es la adoración al tótem, como lo define Freud: "...la efigie emblemática de una tribu o familia..."(Freud,S., 1972, pg. 34). Este lado de la esfera está también representado por las Micaelas. Si la corrala es el Sur, o la parte baja de la esfera, Las Micaelas son el extremo opuesto, es decir el Norte, y representa el contacto más directo de Fortunata con Dios: "Unas(...) se quedan allí para siempre(...) otras salen edificadas(...) De una parte la seducía la vida retirada, silenciosa y cristiana del claustro. Bien pudiera ser que allí se cerrase por completo la herida de su corazón. Había que probarlo al menos." (II,IV,V, pgs. 568-9).

II.8.-LA PERCEPCIÓN DE LA CIUDAD DESDE LA APTITUD DE LOS PERSONAJES: ESPACIALIZACIÓN DE FORTUNATA Y GIL FOIX

Ya hemos comentado anteriormente la condición de personaje errante de Fortunata, ya que no posee ningún espacio que la identifique porque va mutando constantemente. Esto es un elemento importante de la configuración de Fortunata que señalamos desde la perspectiva espacial y se corresponde con la visión de F.Caudet: "Fue escultora de su vida en la medida en que(...)fue tomando conciencia de su valor." (Caudet F., op. cit., pg. 28 nota 39).

Coincide igualmente con la concepción de M.M.Bajtín sobre el personaje polifónico, aquel que cambia, que ofrece distintos puntos de vista, distintas voces en un mismo personaje. Implica transformación y dialogismo.

De una forma esquemática podemos representar el itinerario de Fortunata a través de las distintas casas donde habita, según su ubicación en el plano de Madrid de Ibáñez Ibero, en el S. XIX:



(8)C/Ave María

(2) Corrala C/Mira el Río

(7) casa que le pone Feijoo

El espacio de la ciudad, para Fortunata, es el laberinto en el cual, de una forma simbólica, se haya presa de un Minotauro que representa un imposible, el de destruir el laberinto y construir su identidad espacial. Los teseos que la intentan rescatar son varios: Juanito Santa Cruz, que también cumple el papel de arrojarla en dicho laberinto, Maximiliano y Feijoo, principalmente. El laberinto es interior, corresponde a la dimensión que Galdós construye magistralmente en el personaje de Fortunata.

J.E.Cirlot (1988, pg. 266) señala, entre los distintos sentidos que da al laberinto, el de simbolizar el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida. Perdida en un mundo que es equivalente al caos. Este alejamiento de la fuente está también representado en el hecho de no tener apellidos Fortunata, de apenas conocer la suerte de sus padres. Hay en ello una muerte simbólica de su pasado, una separación de sus fuentes que la obligan a vivir en el laberinto, con lo que ello conlleva de caótico.

Aparece así el viaje urbano como motivo y estructura. Según M.Baquero Goyanes el viaje se puede convertir en tema y estructura: "...el viaje, la de ir y venir de un personaje o personajes que, según van haciendo su camino, van entrando en contacto con nuevas gentes, con nuevas posibilidades novelescas, con seres que suponen otras tantas historias..." (1989, pg. 32). El laberinto es el pattern, en términos de Forster, "...el diseño espacial, aquello que en una novela podría ser descrito en términos plásticos, con alusiones ópticas." (Baquero Goyanes, M., 1989, pg.84).

Este laberinto se organiza sobre tres círculos, aunque podemos considerar un cuarto círculo que estaría formado por la transgresión de los anteriores. Estos círculos constituyen una estructura geométrica móvil. El primer círculo corresponde al mundo vivido entorno a los Santa Cruz. En la novela está representado por la primera parte, todos sus capítulos a excepción del capítulo IX: "Una visita al cuarto estado". El segundo círculo entorno a la familia Rubín. Todos los capítulos de la segunda parte a excepción de los dedicados a las Micaelas. El tercer círculo lo constituye el mundo de Fortunata y está representado por la corrala de la calle Mira el Río, el nº 11 de la Cava de S.Miguel y el

grupo de las filomenas dentro de las Micaelas. El cuarto círculo lo constituye la concatenación de dos de los círculos anteriores: la "violación" del espacio de los señores Rubín (Maxi y Fortunata) por parte de Juanito, el rapto de Fortunata y el nuevo espacio que crean ambos en la zona de Cuatro Caminos. También está formado por la presencia de Jacinta y Guillermina en el "cuarto estado". Esta estructuración sobre tres planos es análoga a la división miltónica del espacio, con el infierno abajo, el cielo en lo alto y la tierra en medio. Insistiendo así en la imagen de la esfera.

La estructura de la novela de Oller es bipartita, díptica. Las dos fases corresponden, como indica R.R.Bezzola, a las dos fases esenciales de toda vida humana, la fase del hombre joven en busca de su felicidad individual, Foix buscando el becerro de oro, y la fase del hombre maduro cuya felicidad o destino trágico no puede ser otro que la felicidad o el destino trágico de la sociedad. (Bezzola, R.R., 1956, pg. 354).

Gil Foix encarna la ambición y el deseo de poder, pero Oller crea en el personaje el símbolo de la aventura moderna. Construye el personaje de Gil Foix sobre la base de un caballero medieval que libra "grandes aventuras". Así lo observa también J. Gilabert cuando afirma: "...la figura del financiero adquiere proporciones épico-heroicas." (Gilabert, J., 1977, pg. 142). Para él la ciudad es el espacio de la aventura, como ya hemos señalado anteriormente. Y como tal implica un gran dinamismo. Sus dos principales aventuras son la bolsa y el ferrocarril. Su rasgo es la aventura de conquista. A través de la aventura consigue el triunfo de la fama, lo que conlleva la conquista de una mujer como trofeo. Dicha mujer es Mimí.

Señalamos tres citas que son representativas de esta lectura:

Triunfo de la fama: "Un ricatxo com vostè és una primera figura: allà on es presenta es distingeix, crida l'atenció, fa parlar d'ell tot seguit." (II,III,pg. 332).

La aventura amorosa con Mimí confirma la fama y el triunfo en la aventura: "L'aventura, d'altra part, l'encisava de debò, i era per al nou potentat com episodi indispensable a la biografia de tot home milionaria." (II,IV,pg. 334).

Triunfo de la fama: "...al banquer l'anomenada d'eixerit i esplèndid que li daria el viatjar rumbosament amb una bagassa com aquella, que ell creia de cap de brot." (II,IV,pg. 334).

La ciudad, para Gil Foix, es por tanto un espacio de conquista, como elemento caracterizador de la aventura. La conquista de espacios representada por sus adquisiciones inmobiliarias y sus proyectos urbanísticos, que ya hemos mencionado.

II.9.- EL VIAJE DE NOVIOS EN 'FORTUNATA Y JACINTA'

Representa la única apertura de ese espacio que hemos considerado como cerrado e incomunicado en la novela de Galdós y, a su vez, es muy significativo para su trama. El recorrido que hacen por la geografía española tiene forma de ocho: Madrid-Burgos-Zaragoza-Barcelona-Valencia-Córdoba-Sevilla-Cádiz-Madrid, son las provincias que recorren. La figura del ocho representa horizontalmente un nudo, y éste simboliza el contenido de dicho viaje y de toda la novela. Durante el viaje, Juanito va descubriendo a Jacinta su anterior relación con Fortunata. Queda así configurado el nudo de la novela formado por dos mujeres y un hombre. Un triángulo amoroso en el que ya, de forma intuitiva (prolepsis), aparece la idea perseverante de Jacinta durante toda la novela, que es la de conocer y poseer al hijo de Juanito y Fortunata: "...y sabré si hay o no algún hueverito por ahí..." (I,V,III,pg. 215).

Es un viaje sinestésico en el que el Norte aparece caracterizado de forma negativa: "Mezcla de desechos de ciudad y lujos de aldea...", las alamedas de chopos les resulta a ellos "...senderos de pesadilla..." (I,V,I,pg. 202). Las calles de Zaragoza son solitarias y silenciosas. Esta topografía de Burgos y Zaragoza es la transferencia espacial de Juanito Santa Cruz, y así lo refiere el narrador cuando dice: "En el paisaje veía Juanito una imagen de su conciencia." (I,V,I,pg. 203). Igualmente hace referencia de ello S. Raphaël en su artículo <<Un extraño viaje de novios>>: "Es interesante cómo transpone Galdós al paisaje la tensión entre los recién casados creada por la curiosidad de Jacinta." (Raphaël, S., 1.968, pg 35) De nuevo nos encontramos ante un claro ejemplo de la interrelación que existe entre espacio y personajes en la novela.

El Este está representado por Barcelona, de la que se aprecia la fogosa actividad industrial: "...las maravillosas armas que ha discurrido el hombre para someter a la naturaleza...". Y por Valencia, cuyo espacio nos refleja un locus amoenus de la vida levantina: "Los de aquí viven en un paraíso"; "Maravilla de la región valenciana"; "Algarrobos bailando el encuentro del tren"; "los alambres semejan pentagramas"; "El campo convirtiéndose en jardín"; "Todo allí era nobleza"; "mujeres frescas y graciosas"; "Valencia era la ciudad mejor situada del mundo." (I,V,II,pg. 208-209). Por su parte, el Sur, representado casi exclusivamente por Sevilla, es el arte y la poesía, la vitalidad y el

humor: "romántica y alegre"; "portentos de la arquitectura y de la Naturaleza"; "originalísimo pueblo, artista nato. Poeta que parece pintar lo que habla"; "calles llenas de vida"; "Buen humor". (I,V,III,pg. 212-13).

Esta descripción de España se corresponde con la de Madrid. El Este es la zona de crecimiento industrial. El Norte tiene igualmente una caracterización negativa: Cuatro Caminos y Las Micaelas. El Sur es la población rural-proletaria, el pueblo en términos generales.

Existe un tiempo cronológico del viaje marcado por el paisaje y la mirada. Y una analepsis, centrado en la pasada relación de Juanito y Fortunata. Es un viaje hacia delante y un viaje hacia atrás, simultáneos. El tren, según nos narra el autor, es un dragón de fábula: "Pero la idea de prolongar un poco aquel viaje tan divertido, conquistó en breve su alma. ¡Andar así, llevados en las alas del tren, que algo tiene siempre, para las almas jóvenes, de dragón de fábula, era tan dulce, tan entretenido!..." (I,V,V, pg. 224). Conecta esta metáfora con la descripción del nº 11 de la Cava de San Miguel, la cual nos la presenta como un castillo de leyendas: "El ser todas de piedra, desde la Cava hasta las bohardillas, da a las escaleras de aquellas casas un aspecto lúgubre y monumental, como de castillo de leyendas, y Estupiñá no podía olvidar esta circunstancia que la hacía interesante en cierto modo, pues no es lo mismo subir a su casa por una escalera como las del Escorial, que subir por viles peldaños de palo, como cada hijo de vecino." (I,III,III, pg. 180). Nos sitúa ante una apreciación determinadamente simbólica del espacio. El tren es el dragón y con ello estamos ante la alegoría de la lucha contra el monstruo, el nudo, simbolizado por el ocho, y el triunfo de la razón sobre las sombras, representado a priori, que no a posteriori, por el casamiento de Juanito con Jacinta y lo que ello conlleva de triunfo sobre la relación con Fortunata. El héroe lucha contra el monstruo para rescatar a la doncella.

En última instancia Juanito lucha contra sí mismo, y así se aprecia en toda la obra, vive en una contradicción que tiene dos caras: Jacinta y Fortunata. Durante el viaje de novios se inclina hacia el lado oficial que es su casamiento eclesiástico con Jacinta, por esto decimos que en esta lucha contra el monstruo, él mismo, triunfa la razón sobre la sombra. Más adelante se impondrá su relación con Fortunata. En este balanceo se va moviendo el personaje de Juanito hasta que, al final de la novela, se destruye tal contradicción por la muerte de una y la manifiesta ruptura de la otra quedando solo y destruido. Este balanceo trae consigo la condición de personaje alarbe con ambas mujeres aunque se manifiesta más claramente con Fortunata. Galdós contribuye de forma especial a la construcción del espacio literario de la ciudad moderna.

M. Zambrano, en su libro La España de Galdós, se pregunta: "¿Será Galdós acaso el poeta de Madrid? Ese poeta que toda ciudad necesita para existir, para verse también?". (Zambrano, M., 1989, pg. 175-179). Más adelante se vuelve a interrogar: "¿Es Madrid una creación de Galdós, y su camarín secreto Tristana?". En esa polaridad está la construcción novelística de Galdós, la cual ha generado numerosos estudios y, afirmando dicha dualidad, ha establecido una nueva categoría literaria, la de la ciudad. Algo similar hizo Balzac con París, Dickens con Londres... Más recientemente Tom Wolfe con Nueva York en su novela La hoguera de las vanidades. En el mismo plano se sitúa N.Oller con Barcelona y Vilaniu, o Eça de Queiroz con Lisboa y Coimbra (12). Como afirma C.Guillén: "Espacios y escenarios característicos (...)para la novela, la gran ciudad moderna -París, Madrid...- catalizadora de grandes creaciones narrativas..."(Guillén, C., 1985, pg. 253).

En Fortunata y Jacinta se observa que la ciudad tiene una fuerza determinante. Más allá de ser un mero escenario adquiere un valor actancial. Así lo señala igualmente R.Gullón: "...de escenario pasa a viviente, como lo fueron el siglo pasado(...)el Madrid de Galdós...". (Gullón, R., 1980, pg. 28).

II.10.- NOTAS

1.- Galdós refleja esta relación endogámica en otras partes de la novela, como por ejemplo: “Las familias de Santa Cruz y Arnaiz se trataban con amistad casi íntima, y además tenían vínculos de parentesco con los Trujillos. La mujer de don Baldomero I y la del difunto Arnaiz eran primas segundas, floridas ramas de aquel nudoso tronco, de aquel albardero de la calle de Toledo”. (I,II,III,pg. 136-37).

2.- Cita tomada de F. Caudet, nota 37 a su edición de Fortunata y Jacinta, pg. 118.

3.- Tan sólo nos interesa fijar el carácter revolucionario de la época, centrado en la paradigmática fecha de 1868. Para un mayor conocimiento de estos aspectos remitimos al lector a los siguientes estudios de A.Bahamonte y J.Toro: Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del s.XIX. El Sexenio Democrático 1868-1874. Antecedentes de la revolución de 1868. El horizonte económico de la burguesía isabelina: Madrid 1856-1866; M.Tuñón de Lara: Estudios sobre el siglo XIX español. De la Restauración al desastre colonial;

J.Vicens-Vives: Historia social y económica de España y América (Ver bibliografía).

4.- F.Caudet considera a Galdós “el mayor mitógrafo de nuestro siglo XIX”. Op.cit.pg.28. Esta consideración es la que nos lleva a plantearnos el uso de los mitos clásicos en la obra de Galdós.

5.- En la traducción al castellano de Enrique Sordo Lamadrid, para la colección Enciclopedia Catalana de Alianza Editorial, traduce siempre d’Or por del oro, tanto para el título de la obra como en el interior del texto. Desconocemos el motivo por el que se adopta esta traducción ya que literalmente es Fiebre de oro. “Fiebre del oro” en catalán es “La febre de l’or”. En el prólogo a dicha edición (1986), escrito por C.J.Cela, le da el título de Fiebre de oro a la novela y el de Fiebre del oro al período histórico de 1876 a 1886 que fue denominado así por la burguesía catalana. Creemos que el error puede ser un mero contagio como ocurre también con la versión emitida por televisión, dirigida por Gonzalo Herralde.

6.- Para un mayor conocimiento de este concepto y de la poética de M.M.Bajtín remitimos al lector a sus obras más significativas: Rabelais y la cultura popular(1974). Estética de la creación verbal(1982). Problemas de la poética de Dostoievski(1986). Teoría y estética de la novela (1989) (Ver bibliografía). También se encuentra desarrollado dicho concepto en: Huertas Calvo,J.(1981): Formas carnalescas en el arte y la literatura (ver bibliografía).

7.- Utilizamos los dos títulos que corresponden a la primera y segunda parte de la novela. En catalán, el título de la primera parte es La Pujada y el de la segunda L’Estimbada, cuya traducción más literal es el derrocamiento.

8.- Los términos de identidad social, posición social y situación social están tomados del profesor F.Bustos Tovar, en sus clases de Semántica de la Universidad Complutense de Madrid. El primer concepto engloba a los otros dos restantes.

9.- Otros estudios centrados en las relaciones entre estructura urbana y forma literaria: P.A.Bly: Fortunata and nº11,Cava de San Miguel; W.R.Risley: Setting in the Galdós Novel,1881-1885; P.Zatlin Boring:

The Streets of Madrid as a Structuring Device in Fortunata y Jacinta.
Datos tomados de F. Anderson (1985): Espacio urbano y novela, n.2,
pg.10(ver bibliografía).

10.- Queremos hacer aquí una observación sobre el nombre de las calles. El narrador nos ha presentado una ciudad transformada y sin embargo emplea los nombres de las calles anteriores a dicha transformación.

A partir de 1869 el Ayuntamiento de Madrid, en su Boletín Oficial, establece el inventario de la transmisión de nombres en el callejero madrileño. La calle Montera se pasa a designar Serrano. Alcalá, Duque de la Victoria. Carretas, Duque de la Torre. La plaza de la Cebada, Riego. El barrio de las Peñuelas, Rivero, etc. Estas son algunas calles que aparecen en la novela con la designación de 1868 y, sin embargo, la acción de Fortunata y Jacinta se sitúa entre 1869 y 1876.

11.- C.G.Jung distingue entre símbolos naturales y símbolos culturales. Los primeros, que se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, representan un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas. Los segundos expresan las verdades eternas.

12.- Algunos estudios significativos encontramos en: Gavira,J.: Algo sobre Galdós y su topografía madrileña; Bonet,L.: Luces de la ciudad. Notas sobre la aparición de la metrópoli capitalista en la narrativa de N.Oller; Assardo,M.R.: La influencia de Madrid en tres novelas de B.Pérez Galdós; Avilés Arroyo,E.: Localización y ambientes de la novela MIAU de Don Benito Pérez Galdós; Smith,S. y Cabrera Morán,I.: La representación gráfica de los enclaves del Madrid de La Fontana de Oro. Ortiz-Armengol,P.: "Vigencia de Fortunata"; López-Landy,J.: El espacio novelesco en la obra de Galdós (Ver bibliografía).

III.-LA CASA

III.1.- INTRODUCCIÓN: Extensión y sentido del término

Considerando el conjunto de líneas isotópicas espaciales, la que más destaca de todas, en las dos novelas, es la casa. Aspecto que justifica de por sí el motivo de tratar este espacio novelesco, concéntrico con respecto al de la ciudad, en el segundo lugar de los espacios significativos.

En esta introducción al capítulo queremos centrarnos en la extensión y los distintos sentidos que tiene el término, los cuales sobrepasan la sola concepción de habitáculo al que hacen referencia las poéticas espaciales. Entendiendo que la extensión de un predicado es el conjunto completo de cosas a las que nos podemos referir potencialmente, el prototipo de ese predicado es el miembro típico de su extensión. Así casa como hábitat es el prototipo al que suelen hacer referencia las poéticas del espacio como la de G.Bachelard, para quien el término abarca una sola extensión y un sólo sentido, la de aquel espacio provisto de la verticalidad cuya polaridad es sótano-guardilla.

Tanto G.Bachelard, como F.O.Bollnow o R.Gullón, hacen referencia al prototipo del término, bien desde la perspectiva de la vivencia del espacio, su simbolismo o su análisis fenomenológico. Sin embargo, como indicábamos anteriormente, tanto Galdós como Oller le dan a la voz mayores referentes. Transcribimos algunos ejemplos de los muchos que hay en las novelas. Comunes a ambas son:

a) Casa con la denotación de tienda-negocio-fábrica:

Fortunata Y Jacinta

“...dejábalos Juanito en casa de Bailly-Baillière.” (librería) (I,1,1, pg. 107).

“...La casa empezó a trabajar en géneros de fuera.” (tienda de paños) (I,2,1, pg. 120).

“...La casa (del gordo Arnaiz) tenía un crédito inmenso...” (I,2,1, pg. 124).

“...La casa se denominó desde entonces Sobrinos de Santa Cruz...” (I,2,1, pg. 119).

“... desde el 45 para acá, sufrió la casa de Santa Cruz la transformación impuesta por los tiempos.” (I,2,5, pg. 146).

“Ya en 1840 las casas que traían directamente el género de Cantón no podían competir con las que lo encargaban a Liverpool...” (I,2,5, pg. 152).

La febre d’or

“...parlant extensament de l’estat da la casa i de la Borsa...” (negoci de Foix) (I,2,pg.44).

“...jo voldria fer arribar la prosperitat de casa a tots ells...” (I,2, pg. 45).

“Llavors vingué el rengló dels negocis i empreses a què, per de moment, s’havia de dedicar la casa...” (I,2, pg. 45).

“...farem de casa nostra una casa important, una casa forta(...)una casa intaxable...” (I,3, pg. 59).

“...casa l’advocat, a casa el notari, a casa l’enginyer...” (I,XIX, pg. 269).

“...amb les principals cases constructores.” (II,V, pg. 355).

b) Casa con la denotación de familia:

Fortunata Y Jacinta

“...la casa no acababa de florecer como debería -de los Arnaiz-(...)en la casa no podía haber grandes ahorros...” (I,2,VI, pg. 157).

“...al complicado gobierno de aquella casa...” (I,2,VI, pg. 158).

“El gobierno de tal casa, que habría rendido a cualquiera mujer, no fatigaba visiblemente a Isabel.” (I,2,VI, pg. 159).

La febre d’or

“Catarina(...)i rondinava, tota esfereïda, de les despeses sempre creixents d’aquella casa...” (I,IV,pg. 75).

c) La referencia a piso es escasa en la obra de Galdós. Se denomina piso sólo al lugar donde vive Estupiñá: “El piso en que tal vivía era...”, y D. Evaristo: “D. Evaristo vivía(...)en el segundo piso de un caserón aristocrático de la calle de Don Pedro.” (III,IV,IV, pg. 105).

Sin embargo en la novela de Oller se emplea con más frecuencia:

“¿Què us semblaria si us digués que potser mudarem de pis?...” (I,2, pg. 40).

“El pis de la senyora Mónica i d'en Francesc no era pas lluny, però sí alt...” (I,6,pg.92).

“... el pis dels Rodon era al carrer de Llúria...” (I,XII, pg. 154).

“¿I, el senyor Monfar, tanmateix se n'anirà aviat del pis?...” (I,XIX, pg. 263).

“I pujà, panteixant, els pocs esglaons que menaven al pis...” (II,VI, pg. 362).

El término piso, al igual que ocurre con la voz masa, son voces modernas para la época, tienen una proyección mayor en nuestro siglo.

El vocablo masa es más frecuente en la La febre d'or: “...la masa començà a destriar-se, promovent-se, amb penes i treballs, un pausat corrent vers la porta del vestíbul.” (I,I, pg. 28); “... i altres cops s'estenia llisa i tranquil·la damunt la massa alenat de l'aigua.” (I,V, pg. 87); “el públic en massa es remenà promovent un soroll inquietador.” (I,VIII, pg. 112). Tiene un gran eco y trascendencia en autores posteriores como A.Machado: “educación de las masas”; en Ortega y Gasset: La Rebelión de las Masas; en Cesar Vallejo: “oye a tu masa, tu cometa, escúchalos; no gimnas...”, verso perteneciente a Poemas Humanos; en F.G.Lorca: “las muchedumbres acumuladas en un alfiler”. Tanto piso como masa son palabras metafóricas con un valor estereotipado.

d) Otros referentes de casa en Fortunata Y Jacinta:

Casa con la denotación de edificio:

“Los dueños de la casa llamada del portal de la Virgen, celebraban aquel día una simpática fiesta...” (I,II,III, pg. 133).

Casa con la denotación de prostíbulo:

“...visitó Santa Cruz diferentes casas, unas de peor fama que otras, misteriosas aquéllas, éstas al alcance de todo el público...” (I,XI,III, pg. 442).

Casa con la denotación de convento:

“Fortunata seguía dando cabezadas. Había oído hablar de aquella casa, que era el convento de las Micaelas.” (II,IV,V, pg. 568).

e) Correspondencia entre casa/ habitación/ cuarto:

En la mayoría de los casos, y en ambas novelas, habitación y cuarto son hipónimos de casa, como hogar. Pero en Fortunata y Jacinta también aparecen como sinónimos, con una carga social importante: “Al pasar junto a la puerta de una de las habitaciones del entresuelo, Juanito la vio abierta y, lo que es natural, miró hacia dentro, pues todos los accidentes de aquel recinto despertaban en sumo grado

su curiosidad.“ (hace referencia a la Cava de S. Miguel nº 11), (I,III,IV,pg. 182).

“...y él la invitó(...)a pasar a su habitación(...)en marcha hacia el 17, que era la vivienda de Izquierdo “ (Corrala de la calle Mira el Río), (I,IX,VII,pg. 353).

“Vivía en una de la habitaciones mejores del primer patio...” (I,IX,VIII,pg. 365).

Las habitaciones de la corrala están constituidas por dos salitas, un pasillo y una cocina, según la descripción que se hace de la de Severiana, hermana de Mauricia la Dura, en el capítulo nueve de la Parte Primera.

Tanto habitación como cuarto se corresponde con una clase social baja; opuesto a casa cuya correspondencia es la burguesía, en términos generales. Igualmente se diferencian en su extensión espacial siendo mayor casa que habitación o cuarto, según las referencias que hemos ido estableciendo deducidas de las novelas.

La casa de los Santa Cruz está formada por el salón, el gabinete de Barbarita, un aposento, la alcoba, el despacho de Juanito, un gabinetito de Jacinta, la alcoba matrimonial joven, habitaciones de servicio, el comedor y el despacho de D. Baldomero: “La casa era tan grande, que los dos matrimonios vivían en ella holgadamente y les sobraba espacio. Tenían un salón algo anticuado, con tres balcones. Seguía por la izquierda el gabinete de Barbarita, luego otro aposento, después la alcoba. A la derecha del salón estaba el despacho de Juanito, así llamado no porque éste tuviese nada que despachar allí, sino porque había mesa con tintero y dos hermosas librerías. Era una habitación muy bien puesta y cómoda. El gabinetito de Jacinta, inmediato a esta pieza, era la estancia más bonita y elegante de la casa y la única tapizada con tela; todas las demás lo estaban con colgadura de papel, de un arte dudoso, dominando los grises y tórtola con oro. Veíanse en esta pieza algunas acuarelas muy lindas compradas por Juanito, y dos o tres óleos ligeros, todo selecto y de regulares firmas, porque Santa Cruz tenía buen gusto dentro del gusto vigente. Los muebles eran de raso o de felpa y seda combinadas con arreglo a la moda, siendo de notar que lo que allí se veía no chocaba por original ni tampoco por rutinario. Seguía luego la alcoba del matrimonio joven, la cual se distinguía principalmente de la paterna en que en ésta había lecho común y los jóvenes los tenían separados. Sus dos camas de palosanto eran muy elegantes, con pabellones de seda azul. La de los padres parecía un andamiaje de caoba con cabecera de morrión y columnas como las de un sagrario de Jueves Santo. La alcoba de los pollos se comunicaba con habitaciones de servicio, y le seguían dos grandes piezas que Jacinta destinaba a los niños...cuando

Dios los diera. Hallábanse amuebladas con lo que iba sobrando de los aposentos que se ponían de nuevo, y su aspecto era por demás heterogéneo. Pero el arreglo definitivo de estas habitaciones vacantes existía completo en la imaginación de Jacinta, quien ya tenía previstos hasta los últimos detalles de todo lo que se había de poner allí cuando el caso llegara.

El comedor era interior, con tres ventanas al patio, su gran mesa y aparadores de nogal llenos de finísima loza de China, la consabida sillería de cuero claveteado, y en las paredes papel imitando roble, listones claveteados también, y los bodegones al óleo, no malos, con la invariable raja de sandía, el conejo muerto y unas ruedas de merluza que de tan bien pintadas parecía que olían mal. Asimismo era interior el despacho de D. Baldomero.” (I,VI,III, pg. 247-8).

f) Otros referentes de casa en La febre d’or:

Casa con la denotación de bolsa:

“L’ Eladi, gat prou vell de la casa, pujà l’anguniosa escala, obrint-se pas amb els colzes, lleuger com un virolet...” (bolsín) (I,X, pg. 129).

“ ...el pati de la Gardunya, que en deien els de la casa...” (la bolsa), (I,1, pg. 22).

Casa con la denotación de banco:

“Si Déu no em trenca la protecció que m’ha portat de senzill fuster a ser amo de la casa de banca que estrenarem per Cap-d’any...” (I,III, pg. 59).

“Era un engany: venedors i compradors eren mussols de la mateixa casa. El Banc Català...” (I,II, pg. 36).

La voz casa, como se desprende de estos ejemplos, tiene una relación versátil ya que se puede utilizar con una amplia gama de referentes. Empleada fuera del prototipo es una palabra apreciativa con un valor metafórico que determina una cercanía afectiva, establece familiaridad. En relación al prototipo y sus sinónimos, anteriormente mencionados, establece una categoría social.

Analizando las casas como hábitat, desde los parámetros sociales y afectivos, arquetipos de la relación social que ya hemos definido con anterioridad, nos encontramos ante los siguientes hechos:

En Fortunata y Jacinta:

Los espacios característicos de la relación hombre-mujer tienen la particularidad de estar caracterizados por la distancia social y la cercanía afectiva. Desde esta apreciación, la transgresión tiene una trascendencia importante en la obra. El vínculo entre Jacinta y Juanito, en la casa de Santa Cruz, participa de esta relación, ya que Jacinta

tiene un origen más humilde: “La estrechez relativa en que vivía la numerosa familia Arnaiz, no le permitía variar sus galas...” (I,V,II, pg. 195). La distancia social y cercanía afectiva se dan también entre Maximiliano y Fortunata en las casas de las calles Pelayo, Sagunto y Ave-María. Igualmente en el cuarto que comparten Fortunata y Juanito. Esto se puede ver en los capítulos II y VII de la Parte Segunda y V, VI y III de la Parte Tercera, respectivamente.

Contrario a esto están los espacios que podemos definir como proteccionistas, caracterizados por la distancia social y la distancia afectiva. Es el caso de las Micaelas y el cuarto que pone Feijoo a Fortunata. Las referencias a estos espacios las podemos encontrar en los capítulos V y VI de la Parte Segunda y el capítulo IV de la Parte Tercera.

En otra dimensión están los espacios identificativos para Fortunata, como son la Cava de San Miguel y la Corrala de la calle Mira el Río, que están caracterizados por la cercanía social y la distancia afectiva. Referencias a estos espacios las encontramos en los capítulos III y IX de la Parte Primera, así como en el capítulo VI de la Parte Tercera y en el capítulo III de la Parte Cuarta, de Fortunata y Jacinta.

En La febre d'or:

Los espacios son más homogéneos ya que existe un mayor equilibrio entre el origen y la relación de los personajes; el tipo de relación que los caracteriza es la cercanía social y afectiva. La cercanía social porque los principales personajes de la novela pertenecen al mismo grupo social en sus inicios y final de la novela, y cuando cambian durante la obra no pierden ese rasgo de unidad, lo cual motiva la cercanía afectiva. También hay que considerar la existencia de una relación endogámica, porque el núcleo de personajes de la novela que gira en torno a Gil Foix mantiene una relación de parentesco próximo. Así, Bernat es hermano de Foix; Francesc es hermano de Catarina, y ambos hijos de la sra. Mónica; Jordi y Eladi son primo y sobrino respectivamente de Foix; Catarina es también la mujer de Gil Foix y Delfineta la hija de ambos: “Era son cosí Jordi, un Balenyà, un cosí de part de mare(...) Però a la fi va vèncer quelcom la repugnància, i, amb veu embarbussada, començà amb un exordi encomiàstic del cor i el talent d'en Gilet, “a qui corresponia, per tals qualitats, la direcció i protecció de tota la família”.

- Qui com tu ha atès tota la família? ¿Qui com tu és la llaçada que ens lliga a tots? ¿Qui ens ha reunit, cada any, del més pobre al més ric, a taula? ¿Qui s'ha desfet per millorar la sort dels altres i per treure'ns de pena quan així calia?” (I,II, pgs. 35-36).

III.2.- POÉTICA DE LA CASA

Entendiendo la ciudad como el símbolo totalizador de una colectividad, la casa representa la totalidad del individuo o individuos que la habitan; es una de sus representaciones típicas. La casa es aquello que constituye la única representación típica o regular de la personalidad humana en su sentido total. J.E. Cirlot recoge, dentro de la simbología de la casa, su consideración tradicional como elemento femenino. Por otro lado, desde su carácter de vivienda "...se produce espon-táneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas(...) en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos (como en la ciudad las alcantarillas). La cocina, como lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transfor-mación psíquica en cierto sentido alquímico. Los cuartos de relación exponen su propia función. La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos. Su significado fundamental depende de que se vea en sentido ascendente o descendente. Por otro lado, como decíamos, también hay una correspondencia de la casa con el cuerpo humano, especialmente en lo que concierne a las aberturas..." (1988, pg. 120). Este planteamiento de J.E.Cirlot coincide con el que hemos señalado anteriormente y corrobora la identidad casa-individuo.

En cierto modo viene a concordar también con el planteamiento de G. Bachelard, el cual suscribimos, cuando afirma que "La casa es nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo. Es realmente un cosmos(...) La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Tiene dos puntos de enlace:

- 1.- La casa es imaginada como un ser vertical: polaridad sótano-guardilla.
- 2.- La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.

(...)En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día.” (Bachelard, G., 1965, pgs. 34-50).

Esa totalidad del individuo se puede analizar desde distintas perspectivas, nosotros nos vamos a centrar, en el marco comparatista, en su función narrativa y en su interpretación simbólica, considerando el papel que ejerce en el conjunto de cada novela y en ambas a la vez.

III.2.1.- LA CASA: "GIGANTE OLA QUE EL VIENTO RIZA Y EMPUJA...Y RUEDA Y PASA Y NO SABE QUÉ PLAYAS BUSCANDO VA "

La casa de los Santa Cruz se caracteriza por su gran extensión: “Doce balcones a la calle y mucha comodidad, todas en un solo andar desde el salón a la cocina...” (I,VI,III,pg. 246). Esta cualidad de gran extensión no sólo hace referencia a la casa sino también al espacio novelesco, ya que abarca la primera parte de la novela. Esto que acabamos de mencionar tiene importancia por su implicación. Es una casa grande, ya que los dos matrimonios viven en ella holgadamente y les sobra espacio. Posee una gran capacidad. Esta cualidad se puede asociar, desde una asociación libre, a una gran madre que da mucho. Este símil lo vemos confirmado en el hecho de sostener, alimentar, mantener a Juanito y Jacinta, el segundo matrimonio Santa Cruz.

Espacio y actitud se unen en un sólo sentido interpretativo. El espacio de la casa no sólo sostiene al segundo matrimonio sino que también cobija sus fantasías: “...y le seguían dos grandes piezas que Jacinta destinaba a los niños...cuando Dios se los diera. Hallábanse amuebladas con lo que iba sobrando de los aposentos que se ponían de nuevo, y su aspecto era por demás heterogéneo. Pero el arreglo definitivo de estas habitaciones vacantes existía completo en la imaginación de Jacinta...” (I,VI,III pg. 247).

Esta profusión de maternidad que caracteriza la casa también la encontramos en los personajes femeninos de Barbarita y Jacinta. Para este último personaje se convierte en un motivo principal de la novela que va dando paso a distintas escenas muy significativas en la obra: su incursión en el que hemos denominado infierno social de la corrala, la adopción del hijo de Juanito y Fortunata... Una de las escenas que mejor resumen este motivo es el de los gatitos abandonados en la alcantarilla frente a su casa o su sueño en el teatro Real: “Sin saber lo

que hacía soltó un botón(...)luego otro. Pero la cara del chico no perdía su serenidad. La madre se alarmaba y(...) fuera el tercer botón(...) Nada, la cara y la mirada del nene siempre adustas, con una gravedad hermosa, que iba siendo terrible(...) El cuarto botón, el quinto, todos los botones salieron de los ojales haciendo gemir la tela. Perdió la cuenta de los botones que soltaba. Fueron ciento, puede que mil(...) Ni por esas(...) La cara iba tomando una inmovilidad sospechosa. Jacinta, al fin, metió la mano en el seno, sacó lo que el muchacho deseaba, y le miró segura de que se desenojaría cuando viera una cosa tan rica y tan bonita(...) Nada; cogió entonces la cabeza del muchacho, la trajo a sí, y que quieras que no le metió en la boca(...) Pero la boca era insensible y los labios no se movían. Toda la cara parecía de una estatua. El contacto que Jacinta sintió en parte tan delicada de su epidermis, era el roce espeluznante del yeso, roce de superficie áspera y polvorosa. El estremecimiento que aquel contacto le produjo dejola por un rato atónita, después abrió los ojos y se hizo cargo de que estaban allí sus hermanas(...) Tardó un rato en darse cuenta de dónde estaba y de los disparates que había soñado.“ (I,VIII,II, pg.290-91).

Hemos establecido tres rasgos unidos por una asociación libre. El rasgo a corresponde al espacio de la casa caracterizado por su gran extensión y capacidad. El b está definido por la facultad para mantener al segundo matrimonio Santa Cruz, incluido en el espacio. Y el c por la plétora maternal que se desprende del espacio y de los personajes que lo albergan. De lo cual deduciríamos que a = b = c. Esta expresión está unida por las cualidades de seriedad y verosimilitud confirmado en las novelas. No instituyen un símbolo pero amplían enormemente las posibilidades de la palabra. Constituyen una metáfora simbólica de la casa cuya identificación no es consciente ya que es connotativa. La metáfora simbólica posee, como una de sus propiedades estudiadas por C. Bousoño (1), la del desarrollo independiente. Esto nos da un rasgo d definido por el sentido de protección y aislamiento del personaje en el espacio que F.J. Tamayo denomina espacio-útero y que se caracteriza como “...sin comunicación externa y en cuyo interior los seres cohabitan en una relación vegetativa, donde el calor visceral, si bien asegura un bienestar elemental, impide una comunicación de calidad humana...” (Tamayo Pozueta, F. J., 1984, pg. 83-84). El concepto, con una clara influencia del psicoanálisis, encierra una gran visualización que le da una enorme fuerza.

F.J. Tamayo lo aplica al espacio de la ciudad. Nosotros creemos que encierra la idea de un espacio reducido (la casa, la habitación, la cama, ...), autosuficiente y protector. Lo aplicamos, dentro del espacio de la casa, a la cama, en la escena en la que Juanito está en la cama enfermo y en la cual el personaje aparece dibujado con una conducta infantil y regresiva: “...quitóse la bata y se metió con él en la cama,

dispuesta a pasar la noche abrigándole por fuera como a los niños, y arrullándole para que se durmiera(...) ¡Y cómo se hacía el nene cuando su mujer, con deliciosa gentiliza materna, le cogía entre sus brazos...” (I,X,II, pg.385), (2).

Esta característica asociada al espacio también aparece unida al personaje, principalmente en Maximiliano Rubín, al final de la novela, cuando, tras la muerte de Fortunata, Galdós lo dibuja en una postura fetal, débil, indefenso y primario: “Continuaba encerrado en su cuarto, y le daban la comida por un tragaluz, no atreviéndose a entrar ni la señora ni Papitos, porque los aullidos que daba el infeliz era señal de agitación insana y peligrosa ... Segismundo... vio a Maxi en un rincón, hecho un ovillo, con más apariencias de imbecilidad que de furia, demudado el rostro y las ropas en desorden.” (IV,VI,XVI, pg.536).

Esta imagen de personaje uterino aparece igualmente en La febre d'or con Foix al final de la novela. Tras su destrucción se encierra en el estudio de Francesc sin salir de él: “...fa vuit dies que no el podem arrencar del quarto, i allí menja, i allí dorm, i allí es migra a les fosques, sense escoltar els nostres precis ni els consells dels metges, i fent-nos consumir a tots.” (II,XIV, pg.467). Se refugia en la habitación ante la hostilidad del exterior. Se aísla, se encierra porque todo le es agresivo. Oller lo asocia a Cristo crucificado, metáfora simbólica de gran visualización: “...i estant com està malat i desmemoriat, encara, com per escarni, vénen a mortificar-lo sovint, exigint-li declaracions en els plets que es tenen en Llassada, en Rodon i els Balenyà.

Ah! ¿és a dir que ara aquests es disputen la túnica de Cristo?

Ni més ni menos, oncle; ¡ del Cristo que ells van crucificar!.” (II,XIV, pg.471-72). Se crea así una emoción entre lo real y lo imaginario por asociaciones no contenidas.

En el desarrollo de la metáfora teníamos $\underline{a} = \underline{b} = \underline{c}$. Ahora, por desarrollo igualmente tenemos también igual a \underline{d} con el rasgo de espacio uterino. El rasgo \underline{c} que hemos definido de profusión maternal también aparece en torno a la casa de la señora Mónica (cap. seis de la Primera Parte), en la obra de Oller, reflejado por la relación con su hijo Francesc. Una relación de estrecha protección. Esta casa, al final de la novela, es el espacio que protege a la familia Foix de la destrucción total. La casa posee la cualidad de espacio protector. Al establecer la categoría de espacio uterino evidentemente estamos siendo influidos por la doctrina del psicoanálisis en la dimensión del mundo interior del personaje y, por lo tanto, se corresponde con una categoría vivencial.

III.2.2.- PERSPECTIVAS EN LA DESCRIPCIÓN

En ambas novelas encontramos como un hecho significativo el empleo de la descripción del espacio; su carácter trascendente está propiciado por el empleo de un narrador omnisciente que dirige y gobierna el relato.

En la descripción del espacio, tanto Galdós como Oller, no se limitan a una mera enumeración y yuxtaposición de objetos, como no lo hacen muchos de los autores del siglo pasado. Señalan R.Bourneuf y R.Ouellet que "...la revelación de los personajes a través del medio ambiente es concepción presente en gran número de novelas importantes del siglo XIX, como un procedimiento de caracterización entre otros muchos o como una teoría con ambiciones científicas." (3).

Balzac, en el prólogo a La Comédie Humaine, indicaba que la variedad de hombres era el resultado de la sociedad, motivado por los distintos ambientes en los que despliegan su actividad. Desde este principio rector la descripción de ciudades, casas, ambientes, etc., cobra una importancia significativa en la literatura del siglo XIX. Este principio, no obstante, entra en crisis a finales del siglo pasado y se produce una reacción que consistió en dejar de tratar a los paisajes por sí mismos, procediendo a dislocar el fragmento descriptivo y considerar implícitamente el medio como una realidad percibida y no como una realidad determinante. Esta importancia del medio, también señalada por Zola en Le Roman Expérimental bajo el influjo de Darwin, se entiende en un sentido amplio, físico y humano(4). Nosotros nos limitamos al espacio por ser el objeto de nuestra Tesis Doctoral.

La descripción, en términos generales, representa objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio, pero desde qué perspectiva se desarrolla. En primer lugar desde la mirada, lo que nos sitúa ante un espacio pictórico o fotográfico; podemos definirlo como un espacio-cuadro en el cual el narrador va contando al lector su composición: " El gabinetito de Jacinta, inmediato a esta pieza, era la estancia más bonita y elegante de la casa y la única tapizada con tela; todas las demás lo estaban con colgadura de papel, de un arte dudoso, dominando los grises y tórtola con oro. Veíanse en esta pieza algunas acuarelas muy lindas compradas por Juanito, y dos o tres óleos ligeros, todo selecto y de regulares firmas, porque Santa Cruz tenía buen gusto dentro del gusto vigente. Los muebles eran de raso o de felpa y seda combinadas, con arreglo a la moda, siendo de notar que lo que allí se veía no chocaba por original ni tampoco por rutinario..." (I,VI,III, pg.247). O, por ejemplo: " La mamà i la Fina eren allí, en aquell

menjador empaperat de color de malva, guarnit amb un esplèndid mirall damunt l'escalfapanxes encès, un gran tinell de noguera, altes cadires del mateix encoixinades de cuir, folgades cortines de llana i seda a cada obertura, mirífica làmpara de bronze penjant del sostre, i tofuda catifa blava amb sanefa vermella a terra." (I,III, pg.48).

Otras veces es una descripción sinestésica, como la escena en la que Barbarita alardea de todo lo que percibe desde su casa, como un signo distintivo de vivir en Madrid y no en alguno de los caseríos, como el Barrio de Salamanca: "Ni trocara tampoco su barrio, aquel riñón de Madrid, en que había nacido, por ninguno de los caseríos flamantes que gozan fama de más ventilados y alegres. Por más que dijeran, el barrio de Salamanca es campo... Tan apegada era la buena señora al terruño de su arrabal nativo, que para ella no vivía en Madrid quien no oyera por las mañanas el ruido cóncavo de las cubas de los aguadores en la fuente de Pantejos; quien no sintiera por mañana y tarde la batahola que arman los coches correos; quien no recibiera a todas horas el hálito tenderil de la calle de Postas, y no escuchara por Navidad los zambombazos y panderetazos de la plazuela de Santa Cruz; quien no oyera las campanadas del reloj de la Casa de Correos tan claras como si estuvieran dentro de la casa; quien no viera pasar a los cobradores del Banco cargados de dinero y a los carteros salir en procesión. Barbarita se había acostumbrado a los ruidos de la vecindad, cual si fueran amigos, y no podía vivir sin ellos" (I,VI,III, pg. 246). La descripción crea así una identificación entre el espacio descrito y el personaje o personajes que lo habitan. Crea un estado de ánimo. Esto también lo encontramos en La febre d'or, donde, por poner un ejemplo, al describir Oller la segunda casa de Gil Foix, nos la muestra como un espacio gozoso, nuevo y alegre para los personajes que la habitan. Éste viene a ser igualmente el nuevo estado de ánimo de los protagonistas y de la novela, a partir de la irrupción del crecimiento bursátil. Vemos, por tanto, unido la descripción del espacio al estado anímico de Foix: "Era ja migdia quan en Gil Foix, seguit d'un negret amb una gran panera, trucava a la porta de sa nova habitació, un primer pis del carrer Ample(...) Un pis amb dues portes: la que acabava de passar, amb la gran planxa d'acer Gil Foix, i, davant per davant, la de la família, aquella a què ell trucava, seriosa, sense inscripcions, de roure artissat, neta i brunyida com tot son joc de níquel(...) La noia i la Catarina paraven la taula, una taula llarga, coberta d'un servei flamant com totes les altres coses. En Foix ja s'hi veia presidint, tot repapat, apuntalant l'esquena en l'encoixinat respatller que duia ses inicials gravades." (I,III, pgs. 47-49).

La tercera perspectiva, que entronca con lo que expusimos inicialmente y con la búsqueda de crear determinados estados de ánimo por parte del narrador, se observa claramente cuando el

narrador nos describe, por poner uno de los muchos ejemplos que encontramos en las dos novelas, la primera casa de Maxi y Fortunata en la calle Pelayo. Galdós se sirve de la descripción para ofrecer una visión negativa de los personajes y la caracterización de su relación: los muebles son de alquiler, la vivienda es estrecha. El edificio está poblado por hueveras y verduleras que echan a sus hijos a la escalera por lo reducido de los aposentos, etc.

Este estado de ánimo que se desprende del espacio contrasta con la descripción de la segunda vivienda del matrimonio en la calle Sagunto: “Como que del balcón del gabinete se alcanzaba a ver un poquito del Depósito de aguas; papeles nuevos, alcoba estucada, calle tranquila, poca vecindad, dos cuartos en cada piso, y sólo había principal y segundo. A tantas ventajas se unía la de estar todo muy a mano: debajo carbonería, a cuatro pasos carnicería, y en la esquina próxima tienda de ultramarinos.” (II,VII, I, pg. 658-9). Esta caracterización es más positiva y agradable que la anterior, corresponden a dos apreciaciones distintas del relato.

En La febre d'or también encontramos ejemplos de esta perspectiva, entre ellos tenemos la descripción que transmite suntuosidad, como contraste con el antes, de la nueva vivienda de los Foix: “...eren allí, en aquell menjador empaperat de color de malva, guarnit amb un esplèndid mirall damunt l'escalfapanxes encès, un gran tinell de noguera, altes cadires del mateix encoixinades de cuir, folgades cortines de llana i seda a cada obertura, mirífica làmpara de bronze penjant del sostre, i tofuda catifa blava amb sanefa vermella a terra.” (I,III, pg. 48). Por último, señalar la importancia que tiene el ritmo en la descripción. Sirve, sobre todo, para integrarla en el conjunto del relato y evitar hacer una digresión pronunciada.

III.2.3.-LA CASA, CONTINENTE DE LA PROMISCUIDAD

Hasta ahora le habíamos concedido cierta importancia a la transgresión, pero no lo habíamos abordado en profundidad. Tan sólo nos habíamos limitado a indicar que este concepto tiene un cierto protagonismo en las dos novelas. Transgredir significa infringir, violar un precepto, una norma, etc. Llevado a situaciones particulares están claros la multitud de ejemplos que ilustran el concepto, sin necesidad

de citarlos. Pero nosotros preferimos llevarlo a una dimensión cultural y no conceptual.

El hombre, por naturaleza, es transgresor y desde esta óptica, la transgresión es una tendencia que habita a lo largo de la historia de la humanidad. Así, por mencionar un ejemplo, la religión cristiana es transgresora respecto del politeísmo romano, en el campo de las religiones. Pero, a su vez, en un período histórico determinado la transgresión es un agente pernicioso para las propias normas y se vincula a la culpabilidad y el castigo. Es un elemento quebrantador del sistema. En toda cultura conviven elementos transgresores formando parte del equilibrio social, que no llegan a constituir un conflicto desgarrador, tan sólo cuestionador del sistema. Sobre estos últimos elementos transgresores se basa una buena parte de la literatura. Si consideramos la novela observamos que toda novela se cimenta sobre un conflicto, al menos. Sin conflicto no existe novela. Y este conflicto, a su vez, se constituye sobre elementos mayormente cuestionadores del sistema social, es decir, sobre la transgresión de un orden determinado.

Por poner un ejemplo, consideremos que el matrimonio constituye un orden establecido en nuestro sistema cultural. Este orden suele ser, en la mayoría de las novelas, no novelable. Lo que sí puebla las novelas son los elementos transgresores del orden: los amantes, y un largo etcétera entre los que se encuentran la promiscuidad, que es el factor en el que queremos centrarnos. Igualmente algunos tópicos literarios se encuadran dentro de la transgresión: la noche es por excelencia uno de los factores transgresores del orden; el antihéroe, y en definitiva todos aquellos que simbolizan liberación. Todo orden simboliza sometimiento por tanto los factores transgresores simbolizan liberación, individual o colectiva. La promiscuidad, que es uno de los factores transgresores como ya hemos indicado, implica mezcla, confusión dentro del orden. Presenta una característica de ambigüedad frente al orden establecido.

Retomando nuestras novelas y centrándonos primero en Fortunata y Jacinta, encontramos esa promiscuidad en el hecho de que convivan dos familias en la casa de los Santa Cruz. Desde la propia concepción psicoanalítica se establece que no hay ruptura umbilical, en un sentido simbólico, entre padres e hijo, que sería un rasgo característico del hombre adulto. Anteriormente señalábamos cómo este elemento es significativo en Juanito Santa Cruz, construyendo Galdós un personaje inmaduro y no productivo en términos generales: “Por lo dicho se habrá comprendido que el Delfín era un hombre enteramente desocupado. Cuando se casó, hízole proposiciones don Baldomero para que tomase algunos miles y negociara con ellos... Aceptó el joven, mas no le satisfizo el ensayo, y renunció en absoluto a

meterse en negocios que traen muchas incertidumbres y desvelos...” (I,VII,II, pg.286).

Es un personaje que vive en el triángulo edípico: padre, madre e hijo. El valor de la madre está mayormente encarnado en el personaje de Jacinta. Galdós lleva el personaje al extremo de esa inmadurez a través de rasgos hiperbólicos trazando conductas infantiles, como cuando está en la cama por un catarro: “ ¿Qué quieres, niño mimoso?(...)quitose la bata (Jacinta) y se metió con él en la cama, dispuesta a pasar la noche abrigándole por fuerza como a los niños, y arrullándole para que se durmiera(...) ¡Y cómo se hacía el nene, cuando su mujer, con deliciosa gentileza materna, le cogía entre sus brazos y le apretaba contra sí para agasajarle, prestándole su propio calor.” (I,X,II, pg. 384-85).

Esto nos lleva a plantearnos la relación que construye el autor en torno a Juanito y Jacinta, que es clave en la construcción de la novela. Creemos que hay motivos suficientes para entender esa relación endogámica bajo las sombras del incesto. La relación parental existe entre los troncos de los Arnaiz y los Santa Cruz: “Las familias de Santa Cruz y Arnaiz se trataban con amistad casi íntima, y además tenían vínculos de parentesco con los Trujillos. La mujer de don Baldomero I y la del difunto Arnaiz eran primas segundas...” (I,II,III, pg. 136). Además de esta relación que nos ofrece el narrador tenemos que considerar que la mujer de don Baldomero I es prima segunda de la mujer de Arnaiz. Que don Baldomero II se casa con Barbarita Arnaiz, por tanto son primos lejanos.

Igualmente, se repite esta relación entre Juanito y Jacinta que es sobrina de Barbarita, por tanto son primos: “La esposa que Barbarita proponía a su hijo era Jacinta, su prima, la tercera de las hijas de Gurmensindo Arnaiz...”(I,IV,I, pg.192).

El tabú aparece por tanto como sombra de la relación endogámica, el miedo al incesto, a lo peligroso o impuro. El valor incestuoso de la relación entre Juanito y Jacinta nos lo muestra Galdós a través de estas palabras: “Lo peor del caso era que nunca la había pasado por las mientes casarse con Jacinta, a quien siempre miró más como hermana que como prima...” (I,IV,II, pg.194). El tabú aparece representado, por un lado, en el hecho de que Juanito y Jacinta duermen en camas separadas, opuesto a don Baldomero y Barbarita que comparten un lecho común. Aparece como un presagio constitutivo de la relación entre ambos. Así podemos considerar la relación de ellos en el espacio de la promiscuidad. Otra encarnación del tabú está en lo que constituye uno de los motivos de la novela: el imperioso deseo que tiene Jacinta por tener un hijo. Es un hecho inquietante porque su

deseo le lleva a las situaciones más extremas y humillantes como mujer, a buscar desesperadamente el hijo de su marido con su amante.

No sería desmesurado pensar que Galdós crea un personaje femenino hundido en un sentimiento de culpabilidad que le lleva a la sumisión más desesperada de la que, al final de la novela y tras la muerte de Fortunata, se revela con todas sus fuerzas: “Cuando se quedaron solos los Delfines, Jacinta se despachó a su gusto con su marido, y tan cargada de razón estaba y tan firme y valerosa, que apenas pudo él contestarle... Claramente se lo dijo ella, con expresiva sinceridad en sus ojos que nunca engañan.

Haz lo que quieras. Eres libre como el aire. Tus trapisondas no me afectan nada...” (I,VI,XV, pg.533).

Tras estas palabras Juanito se siente vacío al quedarse solo. Jacinta se ha liberado, materializó su culpabilidad en el hijo que al final logra y con ello se desvanece su pesadumbre. Por otro lado se deshace el triángulo amoroso que prima en toda la novela. Creemos que Galdós va más allá de plantear tan sólo la liberación de una mujer sojuzgada por un matrimonio irrealizable, con lo cual estaría anunciando la revolución de la mujer en el siglo veinte, sino que va más allá al construir un personaje femenino que lucha también contra sí misma.

La culpabilidad también aparece en el final de la novela, con la muerte de Fortunata, uno de los personajes más transgresores de la novela.

Esto nos lleva a considerar la bipolaridad de los personajes femeninos más significativos, Fortunata y Jacinta. Por un lado son personajes vivos, no alienados, llenos de fortaleza interior y de una gran capacidad de entrega, y, por otro lado, Galdós construye en Jacinta a un personaje atormentado y culpabilizado, y en Fortunata a un personaje moralmente castigada con una muerte imprevista, tras haber vivido perdida en un laberinto interior. Fortunata y Jacinta, dentro del esquema de una sociedad del diecinueve, son personajes que viven a través de una causa, a veces clara para el lector, otras no tanto. Son opuestas a la mujer alienada, representado fundamentalmente por Barbarita o doña Lupe.

La relación endogámica que venimos comentando también aparece en La febre d'or a través de la relación entre Delfineta y Eladi, que igualmente son primos, como Juanito y Jacinta. Pero donde más claramente se materializa es en el matrimonio entre Delfineta y Francesc, su tío y hermano de su padre. También se encuentra aquí, en la novela de Oller, la sombra del incesto, más claramente al comienzo de la novela, a través del enamoramiento entre Delfineta y Francesc que termina con la huida de éste. Es el miedo a lo prohibido,

a lo peligroso o impuro lo que hacen que Francesc huya a Francia. Huida que también tiene otras connotaciones, como veremos más adelante.

Retomando el aspecto de las relaciones promiscuas, podemos esquematizar el siguiente entramado en La febre d'or:

- * La relación amorosa de Foix con Catarina, su mujer, con Blanche y con Mimí.

- * Mimí relacionada fundamentalmente con Foix y Llassada.

La red de relaciones construidas a partir de Delfineta, Eladi, Blanche, el barón Esmalrich, Francesc y las Llopis:

- * Delfineta relacionada amorosamente con Eladi, su primo, Francesc, su tío, y Esmalrich.

- * Eladi con Delfineta, Blanche y Raquel Llopis, entre otras.

- * El barón de Esmalrich con Delfineta y Emilia Llopis.

El propio espacio aparece constituido igualmente como un espacio promiscuo al estar destinado a distintas y diversas ocupaciones. El espacio de la casa es a la vez el espacio del negocio y, a su vez, el espacio del negocio es el espacio de la familia, en un sentido amplio. También aparece representado por la variedad de personajes que pueblan el espacio íntimo de la familia. En este sentido Oller pone en boca de la señora Mónica las siguientes palabras: “Vaja, jo sóc molt clara, filla: no entenc com pots veure a casa teva tanta barreja de castes(...)ni crec que pugui anar-vos bé(...)el negrito(...)una franxuta(...) No em vingueu amb aquest capgirell que veig a Barcelona, on ara mateix cada casa serà una Babel(...)Quina trasmudació, filla! quina trasmuda-ció!” (I,XI, pg. 138).

III.2.4.- EL CASTILLO Y LA PRISIÓN

Bajo este título, y comenzando por Fortunata y Jacinta, nos estamos refiriendo a la Cava de San Miguel nº 11; este edificio es un espacio especial-mente significativo en la novela por varias razones. En primer lugar, porque abre y cierra la relación entre Juanito Santa Cruz y Fortunata. El primer encuentro entre ellos se produce en una de las habitaciones del entresuelo, parte baja del edificio. Y al mismo retorna Fortunata, tras abandonar definitivamente a Maxi, para dar a luz a su hijo, “la idea...la pícara idea”, y para morir. En esta ocasión se instala

en una buhardilla, por tanto en la parte alta del edificio. Observamos como Galdós construye así una verticalidad cargada de un significativo simbolismo que comentaremos más adelante. Como simbólica es también la polaridad que reviste el retorno de Fortunata a la Cava: polaridad vida-muerte. El nacimiento del hijo y la muerte de Fortunata. Con su muerte finaliza, en gran parte, el vínculo que existe durante toda la novela con Juanito Santa Cruz. Al referirnos al vínculo queremos decir que, aunque hay momentos a lo largo de la novela que no se da una relación directa entre Fortunata y Juanito, Galdós mantiene a los dos personajes vinculados a través de los deseos de Fortunata. Es un hilo conductor que se cierra con la muerte de ella aunque permanecerá ramificado a través del hijo de ambos. La relación que construye Galdós entre Fortunata y Juanito reviste una gran complejidad, de la cual forma parte directa de esa relación Jacinta. Esto nos lo da a entender el autor con el subtítulo de la novela: “Dos historias de casadas”.

De forma directa podemos entender que enlaza dos matrimonios, el de Juanito Santa Cruz con Jacinta y el de Fortunata con Maximiliano Rubín. Otra lectura del mismo aparece también en la novela cuando Fortunata manifiesta que ella es la verdadera mujer de Juanito, y lo deja patente a través del hijo de ambos. Por lo tanto con el subtítulo nos deja reflejado que las dos casadas, Fortunata y Jacinta, lo son del mismo hombre, de Juanito Santa Cruz: “...yo soy madre del único hijo de la casa; madre soy, bien claro está, y no hay más nieto de don Baldomero que este rey del mundo(...) la verdadera ley es la de la sangre, o como dice Juan Pablo, la Naturaleza, y yo por la Naturaleza le he quitado a la mona del cielo el puesto que ella me había quitado a mí...” (IV,VI,II, pg.55).

Estas palabras que pronuncia Fortunata al final de la obra, fruto de su rivalidad con Jacinta, son representativas de lo que venimos manifestando. Un triángulo amoroso que se vincula, en algunos momentos significativos de la novela, a través de un cuarto personaje, el hijo de Juanito y Fortunata, personaje más ausente que presente. Tan sólo al final de la novela tiene una corporeidad definida, hasta entonces es un deseo actancial que actúa como motivo literario revelador. Este cuarto personaje justifica la intromisión de Jacinta en el triángulo, de lo contrario Galdós construiría una novela sobre la relación entre dos amantes.

En segundo lugar, la Cava de S.Miguel es un espacio significativo porque inicia y cierra la novela, o mejor sería emplear el término de Galdós, la historia: “...y sale a relucir aquí la visita del Delfín al anciano servidor (Estupiñá) y amigo de su casa porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita (se está refiriendo a la visita que hace a Estupiñá, al comienzo de la novela, en la Cava de S.Miguel

nº 11), esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no.” (I,III,III, pg. 181). Por lo tanto estamos ante un espacio estructurador de la novela. Esto mismo se aprecia en los itinerarios de Fortunata en Madrid, como pudimos apreciar en el cuadro del capítulo I.9.

Esta estructuración a partir del espacio ha llevado a F.Caudet a considerar que Fortunata y Jacinta tiene una estructura circular: “La novela tiene, pues, una estructura circular o, si apuramos la cosa, ovoide. Reaparece así el símbolo del huevo, fundido con la estructura novelesca de Fortunata y Jacinta. Pero si se vuelve al lugar donde principia la historia, Fortunata no es el mismo personaje, ha recorrido su camino.” (Caudet, F., 1992, nota 66 pg. 395 vol.II). No obstante, más que una estructura circular, nos parece que lo que Galdós estructura es un retorno significativo que podemos asociar con una recreación del mito del eterno retorno, en sus referentes espacio-temporales.

Las fechas que ofrece la novela entre las cuales se sitúa el retorno de Fortunata a la Cava son el día de la Concepción, 8 de diciembre de 1875, fecha en la cual Maxi ya está enloquecido y Fortunata decide marcharse. La otra fecha es el cuatro de enero, en la cual Fortunata ya está instalada en la buhardilla de la Cava. El autor sitúa el retorno entre finales del año 1875 y el nuevo año de 1876. El Año Nuevo, según plantea M. Eliade en su libro El mito del eterno retorno. Arquetipos y repeticiones (1994, pgs. 53-63), simboliza la expulsión anual de los demonios, enfermedades y pecados. Es una tentativa de restauración a partir de la abolición del año pasado y así del tiempo transcurrido. Nos sitúa, por tanto, Galdós ante un proceso de regeneración, de nuevo nacimiento. Aparece el tiempo unido al espacio como elementos significativos: el retorno y la restauración, porque todo Año Nuevo es volver a tomar el tiempo en su comienzo. Regenerar el tiempo. El tiempo y el espacio se constituyen igualmente en elementos premonitorios que anticipan cambios en el transcurso de la historia. Toda renovación implica muerte y nacimiento. Esta polaridad que enunciábamos anteriormente aparece con la muerte de Fortunata y el nacimiento de Juan Evaristo Segismundo, hijo de Fortunata y Juanito Santa Cruz, como ya hemos mencionado.

La novela está inmersa en un constante simbolismo que tratamos de desvelar. En este caso el nombre del hijo simboliza el amor. Juan por Juanito Santa Cruz, el principal amante de Fortunata. Evaristo, amante que también le pone piso a Fortunata al igual que Juanito y, por último, el más platónico de sus amores que es Segismundo. Los tres encarnan a Teseo rescatando a Fortunata del laberinto, como comentábamos en el capítulo I.8. Posiblemente

podamos afirmar que el hijo de Fortunata es el verdadero Teseo, como también lo es la muerte.

Ya hemos definido a Fortunata como el personaje transgresor por excelencia, pero a su vez es un personaje provisto del sufrimiento al cual Galdós mata al final de la novela. Es inconcebible, máxime en una novela del siglo pasado, que un personaje que infringe la norma no tenga su castigo, como, por poner un ejemplo, también ocurre en Pepita Jiménez de Juan Valera. Y la muerte es el castigo necesario para Fortunata y la base de la renovación. M.Eliade lo observa igualmente como un elemento básico de distintas culturas, entre ellas la judeo-cristiana añadimos nosotros: "...cada momento del tratamiento mágico-religioso del <<sufrimiento>> ilustra con limpidez el sentido de este último: proviene de la acción mágica de un enemigo, de una infracción a un tabú, del paso por una zona nefasta, de la cólera de un dios o -cuando las demás hipótesis resultan inoperantes- de la voluntad o del enojo del Ser Supremo(...) En general puede decirse que el sufrimiento es considerado como la consecuencia de un extravío con relación a la <<norma>>(...)el sufrimiento y el dolor no son en parte alguna considerados como <<ciegos>> y desprovistos de sentido. Así los hindúes elaboraron tempranamente una concepción de la causalidad universal, el Karma." (Eliade, M., 1994, pg. 91-93).

Muerte y vida unido a la estructura cíclica del tiempo, que regenera a cada nuevo nacimiento, y al retorno en el espacio, enuncian que lo que domina es el retorno cíclico de lo que antes fue, el eterno retorno. Recordemos que Fortunata al volver a la Cava y entrar en ella, desde el portal hasta lo más alto de la escalera de piedra, veía pintada su infancia. Es una regresión, un retorno a su mundo infantil, a sus raíces. "¿Pues y la casa? En ella, desde el portal hasta lo más alto de la escalera de piedra, veía pintada su infancia, con todos sus episodios y accidentes, como se ven pintados en la iglesia los Pasos de la Pasión y Muerte de Cristo. Cada peldaño tenía su historia y la pollería y el cuarto entresuelo y después el segundo tenían ese revestimiento de una capa espiritual que es propio de los lugares consagrados por la religión o por la vida. <<¡Las vueltas del mundo! -decía dando las de la escalera y venciendo con fatiga los peldaños-. ¡Quién me había de decir que pararía aquí otra vez!..." (IV,III,VII, pg.396). Estamos ante la repetición de un hecho arquetípico proyectado en distintos planos. Con este retorno espacio-temporal se regenera todo el planteamiento de la novela: Maxi, enloquecido, (castigado) ingresa en el manicomio. Jacinta regenera su sufrimiento al hacerse cargo del hijo de Fortunata, se libera de su culpabilidad femenina. Igualmente se regenera al romperse el triángulo amoroso: muerte de Fortunata, la ruptura con Juanito, Jacinta liberada. Juanito queda postrado, no se puede asumir como

hombre maduro que se hace cargo de sus circunstancias: su mujer y el hijo.

Todo lo que se ha ido abriendo en la novela ahora se va cerrando. El final de la novela queda así como una conclusión lógica de todo lo que ha ido sucediendo en ella. Nace así una plenitud espiritual. Cada personaje se lleva “el trozo de la tarta” que se merece, desde la moral galdosiana y decimonónica. Renace el recuerdo mítico del pasado, de lo justo y proporcionado.

Retomando el hilo de la significatividad de la Cava de S. Miguel nº 11 tenemos, en tercer lugar, su centralidad como espacio. El edificio forma parte de la Plaza Mayor la cual, dentro de la estructura Norte-Sur a la que hacíamos referencia en el capítulo I.7, constituye un punto central y convergente ya que esta plaza, a diferencia de las construidas en Europa que tienen un marcado contenido social aristocrático, aglutina distintas clases sociales.

Además de esta centralidad espacial la Plaza Mayor junto a la casa de los Santa Cruz en la calle de Pontejos, próxima a la Plaza, se convierte en el centro simbólico de la novela. Así lo ve también F. Anderson cuando afirma: “Claro está que no se pudo separar la función novelística de la Plaza Mayor del destino de su hija, Fortunata. Durante la mayor parte de la novela la plaza queda fuera del campo visual del lector y fuera del alcance de Fortunata. Se transforma en objeto que pide ser recuperado, en tierra añorada que se vislumbra vaga y nostálgicamente a través del filtro de las andanzas y humillaciones de Fortunata. Cuando Fortunata vuelve allí en el tomo final, vuelve a casa a morir, pero también a dar a luz y a participar en una nueva comunidad edificada sobre el perdón y el amor. Está claro que la Plaza Mayor es el único sitio adecuado a esta celebración y regeneración, no sólo porque Galdós la entienda como el centro espiritual de Madrid, sino también por su centralidad social y urbana en el Madrid de 1870.”(Anderson, F., 1985, pg. 26).

La centralidad de la plaza se hace explícita en la parte cuarta de la novela, donde Galdós dedica noventa y una páginas a escenas situadas en la Plaza/Cava. Cantidad de páginas no igualada por ningún otro espacio en la novela. Encontramos aquí otro ejemplo de la relación que existe entre estructura urbana y forma literaria.

Esta centralidad, retomando la concepción esférica de la ciudad a la que hacíamos mención en capítulos anteriores, se sitúa como un punto de encuentro de las tres regiones cósmicas: cielo, tierra e infierno. M.Eliade hace, al respecto, la siguiente formulación, que consideramos de interés: “El simbolismo arquitectónico del centro puede formularse así:

- a) la Montaña Sagrada- donde se reúnen el cielo y la tierra- se halla en el centro del mundo.
- b) todo templo o palacio- y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real- es una montaña sagrada, debido a lo cual se transforma en centro;
- c) siendo un Axis Mundi, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno” (Eliade,M., 1994, pg.21).

Llevado a los planos de nuestra novela, dentro de la esfera social que mencionábamos en el capítulo I.7, tenemos por un lado la Plaza Mayor como aglutinante de lo que denominamos anteriormente infierno social, localizado principalmente en la corrala de la calle Mira el Río (polo Sur). Por otro lado, en la calle Pontejos vive el personaje más celeste de todos, Guillermina, que unido a las Micaelas y el polo Norte constituyen la unión con Dios. Y la tierra está representada por todos los valores mundanos que circundan a nuestros personajes más significativos.

La plaza es, por tanto, un espacio-síntesis que participa y aglutina las tres dimensiones: cielo, tierra e infierno. Así mismo la plaza es un espacio cerrado, limitado por sus cuatro lados. Ya habíamos mencionado anteriormente que Madrid aparece como un espacio cerrado, apenas abierto al exterior en el viaje de novios. Un espacio cerrado fragmentado en estancias que constituyen un laberinto para Fortunata. Una de esas estancias cerradas, la plaza, tiene un predominio de la forma cuadrada. Cada fragmento espacial constituye así un submundo novelístico con vida propia e independiente. Llegamos así a la conclusión que hemos afirmado en la página anterior y es que el análisis de la categoría espacial guarda coherencia con las demás categorías de la historia.

Podemos retomar ahora el comentario que hicimos al empezar el análisis de la Cava de S.Miguel nº 11 referido a la verticalidad significativa que encierra este edificio. El primer encuentro de Juanito y Fortunata se produce en una habitación del entresuelo y el retorno de Fortunata es a una buhardilla del mismo edificio. Nos encontramos así ante una parte baja y una parte alta en el edificio. Recordemos que la parte baja está precedida por un proceso de introducción de Juanito en el edificio pintado, de nuevo, con rasgos muy expresionistas e impactantes. Nos referimos al paso de Juanito por la tienda de aves y huevos: “Daba dolor ver las anatomías de aquellos pobres animales, que apenas desplumados eran suspendidos por la cabeza, conservando la cola como un sarcasmo de su mísero destino. A la izquierda de la entrada vio el Delfín cajones llenos de huevos, acopio de aquel comercio. La voracidad del hombre no tiene límites, y sacrifica

a su apetito no sólo las presentes sino las futuras generaciones gallináceas. A la derecha, en la prolongación de aquella cuadra lóbrega, un sicario manchado de sangre daba garrote a las aves. Retorcía los pescuezos con esa presteza y donaire que da el hábito(...) Jaulones enormes había por todas partes, llenos de pollos y gallos(...)y aún allí los infelices presos se dan de picotazos por aquello de si tu sacaste más pico que yo(...)si ahora me toca a mí sacar todo el pescuezo..." (I,III,IV, pg.181-182).

La casa, en nuestro caso el edificio, para G.Bachelard es imaginada como un ser vertical en la polaridad sótano-desván. Se sirve así de la doble imagen creada por C.G.Jung para el cual el sótano representa el inconsciente y la dualidad sótano-desván representan los miedos que habitan la casa. "En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día..." (Bachelard,G., 1983, pg. 50).

Igualmente, J.E.Cirlot, en su Diccionario de Símbolos, nos ofrece un análisis con unas connotaciones similares: "Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y los instintos -como en la ciudad, las alcantarillas-(...) La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos." (Cirlot, J.E., 1988, pg.120).

Interpretando la parte baja de la Cava de S. Miguel como lo inconsciente, asociado a la noche y el sueño, y la parte alta como lo consciente, la vigilia y la función directiva, nos encontramos que en la descripción de las aves y la tienda Galdós nos ha creado una imagen portadora de muchas claves que se van a ir confirmando a lo largo de la novela. Podemos tomarlo como un sueño, expresado mediante el lenguaje del inconsciente, y que vamos a interpretar. Posteriormente analizaremos la parte alta del edificio.

A continuación de la descripción de la tienda por la que pasa Juanito se da el encuentro de éste con Fortunata y del cual Galdós nos narra que el comportamiento de ella es semejante al de una gallina, estableciendo de este modo la analogía con la parte anterior: "...y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural." (I,III,IV, pg.182). Si Fortunata es la gallina podemos interpretar quiénes son los pollos y gallos que se picotean. El pollo es Maxi, el más débil, y el gallo Juanito Santa Cruz, el más fuerte de los dos, "infelices presos" de Fortunata

“se dan picotazos”. Recordemos la pelea entre Maxi y Juanito en la calle por Fortunata(5).

La descripción-sueño-cuadro, en definitiva la imagen, menciona “cajones llenos de huevos”, y el huevo es un elemento significativo de la novela. Esquemáticamente podemos enumerar las principales referencias al huevo: Fortunata, en el primer encuentro con Juanito, le ofrece un huevo. Se podría establecer el símil con Eva ofreciendo la fruta prohibida a Adán. Y Juanito tras dudarlo lo rechaza. Como veremos, el huevo es la metáfora del hijo, en un sentido preciso, y de la fecundidad femenina, en un sentido amplio. Por tanto, simbólicamente, Fortunata seduce a Juanito ofreciéndose como mujer total. Su instinto de atracción atrapa a Juanito. Ella toma la iniciativa. La asociación entre huevo e hijo la crea Galdós al comienzo de la novela cuando, en el viaje de novios, Jacinta termina diciendo: “... y sabré si hay o no algún hueverito por ahí...” (I,V,III, pg.215). Al final de la novela, a través de Fortunata se crea la misma asociación metafórica: “Esta es mi idea, la idea que vengo criando aquí, desde hace tantísimo tiempo, empollándola hasta que ha salido, como sale el pajarito del cascarón...”(IV,VI,II, pg.455).

Galdós crea, en la relación entre Fortunata y Juanito, un enramado complejo que no sigue un único hilo conductor sino que se va abriendo mediante la complicidad de otros personajes que constituyen el nudo directo de la novela. Fortunata teje su idea, la pícaro idea, que compromete a Juanito y a Jacinta. Traza así el autor un personaje consciente de sus actos que dirige la situación. Opuesto a la pasividad de Jacinta, Fortunata es una mujer dinámica y activa.

La verticalidad también se corresponde con una realidad social de la época ya que las clases bajas solían vivir normalmente en las plantas bajas y sobre todo en las buhardillas, mientras que las clases medias lo hacían en los pisos intermedios, siendo los más distinguidos socialmente los principales y segundos, como es el caso de la familia Santa Cruz.

Por último, queremos retomar la relación que crea Galdós entre el tren que conduce a Juanito y Jacinta en su viaje de novios, el cual nos lo describe como un dragón de fábula, con la Cava de S. Miguel nº 11 descrita en los siguientes términos: “Vivía Plácido en la Cava de San Miguel. Su casa era una de las que forman el costado occidental de la Plaza Mayor, y como al basamento de ellas está mucho más bajo que el suelo de la Plaza, tienen una altura imponente y una estribación formidable, a modo de fortaleza. El piso en el que el tal vivía era cuarto por la Plaza y por la Cava séptimo. No existen en Madrid alturas mayores, y para vencer aquéllas era forzoso apechugar con ciento veinte escalones, todos de piedra, como decía Plácido con orgullo, no

pudiendo ponderar otra cosa de su domicilio. El ser todas de piedra, desde la Cava hasta las buhardillas, da a las escaleras de aquellas casas un aspecto lúgubre y monumental, como de castillo de leyendas(...)aquel edificio característico del Madrid primitivo(...)Juanito la emprendió con los famosos peldaños de granito, negros ya y gastados. Efectivamente, parecía la subida a un castillo o prisión del Estado(...). Por la parte más próxima a la calle, fuertes rejas de hierro completaban el aspecto feudal del edificio.” (I,III,III, pg. 180-182).

En el retorno de Fortunata a la Cava Galdós mantiene el mismo simbolismo: “En cuanto vio venir a su sobrina, cogió (Segismunda) de encima de la mesilla una llave enorme, que parecía la llave de un castillo.” (IV,III,VII,pg.395). Con anterioridad interpretábamos que el dragón era el propio Juanito: Juanito lucha contra sí mismo (ánima), y así se aprecia en toda la obra, vive en una contradicción que tiene dos caras: Jacinta y Fortunata. Ahora Galdós, en la misma línea, nos sitúa ante un castillo de leyendas, con un dragón, un castillo y una princesa que es Fortunata. J.E.Cirlot, en su interpretación del castillo, distingue un castillo sombrío, morada y símbolo de Plutón, de un castillo luminoso que representa el aspecto redimido: “(El castillo) Se trata de un símbolo complejo, derivado a la vez de la casa y del recinto o ciudad murada(...)en el sentido más general es una fuerza espiritual armada y erigida en vigilancia. El <<castillo negro>> se ha interpretado como mansión del alquimista(...)su significación como mansión del más allá, o como puerta de acceso al otro mundo, es evidente(...). En cambio, el <<castillo luminoso>> es el aspecto redimido de esa misma visión.” (Cirlot, J.E., 1988, pg.121). En un sentido general es una fuerza espiritual armada y erigida en vigilancia. Por la asociación de castillo con prisión nos situamos más ante la imagen de castillo sombrío que la de luminoso. Es decir, el de la dama cautivadora que hace preso, o lo intenta con todas sus fuerzas, a todo aquel que se acerca a ella. Así estamos ante una Fortunata armada y erigida en vigilancia representado por esa actitud que adopta al ver al Delfín: “...en el momento de ver al Delfín, se infló con él(...)arqueo de brazos y alzamiento de hombros.” (I,III,IV, pg.182). Pero todo castillo esconde un tesoro y éste es el que ofrece Fortunata a Juanito: el huevo. Tenemos así, desde esta perspectiva, el castillo junto con el tesoro (riquezas espirituales en su aspecto eterno), la dama (ánima, en el sentido junguiano) y el caballero purificado. Constituyen la síntesis de la voluntad de salvación. (Cirlot, J.E., 1988, pg.122).

Opuesto a la salvación está la condena que aparece en el retorno de Fortunata al castillo. Se encierra en su cuarto y no sale a la calle. La escena más significativa de este enclaustramiento nos la ofrece Galdós a través de una Fortunata que mira la plaza desde las rejas de su ventana. Como una reclusa, desde una alta ventana

enrejada, ve el mundo exterior: “Si tuviera agua en abundancia, se pondría al instante a lavar toda la casa; pero desde el siguiente empezaría. Vio que la reja daba a un balconcillo o terraza, y al punto determinó poner allí todos los tiestos de flores que cupiesen. La vista del cuadrilátero de la plaza era bonita, despejada y alegre. El jardín lucía muy bien desde arriba, con sus dos fuentecillas y el caballo panzudo, del que Fortunata veía los cuartos traseros, como los de un cebón, y el Rey aquel encima, con su canuto en la mano. Acercábase Navidad y ya estaban preparando los puestos de Nochebuena(...). Poco después, mirando para la acera de la Casa-Panadería, alcanzó a ver a Juan Pablo(...)le vio pasar a la acera de enfrente y seguir hasta el rincón de la escalerilla, como si fuese al café de Gallo.” (IV,III,VII, pg.398). Siguiendo la metáfora de Galdós pudiéramos decir que la gallina vuelve a la jaula, el cuarto enrejado, para poner el huevo, su hijo.

Salvación y condena es la dicotomía en la que se mueve el personaje de Fortunata durante toda la novela. Si ella ofrece su fecundidad (salvación) como arma, al final de la novela se destruye esta capacidad. No puede criar a su hijo, se constriñe su maternidad (condena). Ante esa tesitura, y desde esa actitud vigilante y activa del personaje, designa tres madres para su hijo: “...nos haremos cargo de que es hijo de las tres, y tendrá tres madres en vez de una... Tres mamás va a tener este rico, esta gloria; yo, que soy la mamá primera; ella (Jacinta) la mamá segunda y usted (Guillermína) la mamá tercera.” (IV,VI,VIII, pg.489). Fortunata no asume los límites de la realidad, se subleva ante ellos con actitud triunfalista ante la derrota, actitud que recuerda a D. Quijote ante sus derrotas.

El espacio como elemento estructurador de la novela es un recurso que también encontramos en La febre d'or. En esta novela el espacio es aglutinante de la trayectoria de Gil Foix, la cual cierra creando una circularidad.

El piso de la señora Mónica(6) es significativo en este sentido. Por un lado marca la relación entre Francesc y Delfineta y, por el otro, recoge a un Foix derrotado y caído. Concluye y cierra la trama novelesca. Este piso, al igual que la Cava de S. Miguel nº11, en Fortunata y Jacinta, simboliza el amor y la muerte. El amor de Delfineta y Francesc que lo podemos esquematizar en las siguientes fases: una primera representada por el despertar del amor en Delfina, al comienzo de la novela, a través de un escenario especialmente erótico, el estudio de Francesc. Escenas eróticas a través de la pintura, de forma manifiesta mediante dos cuadros, uno humano y otro pictórico. El cuadro humano nos muestra una imagen neoclásica: “...una model vestida de Minerva, inmóvil en son setial grec damunt d'alta taula, en un braç l'escut, la llança a la mà, el gran casc al cap, l'esbullada

cabellera estesa damunt l'esllanguida túnica i la clàmide de llana rebregades, potser blanques molts anys enrera.”(I,VI, pg.93).

A partir de esta escena estàtica lo que cobra importancia es la desnudez: “...ja en tenim prou, per avui: ja pots despullar-te. Però...oi, que és maca, Delfineta?

Ambdues noies van elogiar amb tota sinceritat les gràcies de la cara picant de l'al.ludida i de sa figura esvelta, mentre la model, tot desfent-se dels trastos pesants d'attrezzo, protestava amb escarafalls de l'acudit del senyor Tió.

-Això no es fa, sap?, de mofar-se de mi davant d'altres persones!... Ja veurà: ja ho sé, que no en sóc, de guapa; però, miri, passo per lla on passen les altres.

I sense voler, despullava amb la imaginació aquelles senyoretes, i es deia interiorment que cap d'elles no devia tenir les seves cames ni el seu tronc: que això tant ho declararia aquell pintor com els de Barcelona amb els quals treballava. Si tots ells estaven empenyats del seu desnú!” (I,VI, pg.94-95). Imagen y mirada van unidas y a través de la mirada surge la seducción. Esta es la atmósfera que nos transmite Oller, la de una adolescente seducida por una sexualidad que en ella está pasando de la latencia a lo manifiesto. Es el despertar sexual de Delfineta: “Aquellas noies descobrien un món nou: no eixien de la confusió y sorpresa dels primers moments.

- I què? i es despulla i vesteix allí? davant de vostè?- preguntà, candorosament i a mitja veu, la Delfina(I,VI, pg.95).

Esta atmósfera continúa a través de la observación de un cuadro que tiene Francesc en el estudio: “N'apartà una; mirà: era un estudi de dona nua. El pudor li féu apartar els dits de la tela, pero la curiositat tornà a posar-los-hi. Entregirà la tela, i la mirà bé(...) La Delfineta no en sabia apartar els ulls. “Però l'oncle podia atrapar-la, com a la porta...” I deixà la tela.” (I,VI, pg.97). Atracción y rechazo son las dos caras de una seducción que aparece también unida a la poesía: “...una llibrerieteta, també en desordre, que omplien poetes que ella no coneixia ni de nom: Heine, Musset, Leopardi, Coppée, Sully Prudhomme, Gauthier, Verdaguer, Guimerà, Matheu; altres que sols de nom coneixia: Víctor Hugo, Byron, Goethe, Schiller; alguns que havia llegit bastant: Bécquer, Zorrilla, Campoamor; i altre, Nuñez de Arce, que havia llegit una mica...”(I,VI, pg.97).

Una segunda fase, en el mismo espacio, está marcada por el enamoramiento de Francesc y Delfineta. Un amor que aparece bajo las sombras del incesto como ya hemos comentado y que provoca la huida de Francesc. De la seducción se pasa a una atracción marcada por el miedo y la necesidad de huir. Recordemos que Francesc es el tío de

Delfineta. Así lo refleja Oller: “La Delfineta, plora que plora, riu que riu, s’apartà un xic més, fent tat al seu oncle. Aquest, roig i ple de confusions, no sabia com prendre la cosa, i estava embadalit amb aquelles llagrimones, aquelles rialletes i aquells traidorets moviments de cap. Impulsos vius d’abraçar sa reboda, eixugar-li els ulls, omplir-li el front de petons, el corpreniem; però una força estranya li imposava respecte, dieut-li, la mentiderota, que la Delnineteta no era reboda seva. En Francesc s’aixecà, i, amb les mans a la butxaca i tot pensívol, saltà altre cop al seu pupitre a reprendre inútilment la feina. Mai de la vida no s’havia vist tan desconcertant...” (I,XIV,pg.191).

Una tercera fase aparece constituida por la unión matrimonial entre Delfineta y Francesc al final de la novela. El mismo piso es ahora el espacio donde ellos viven. El estudio de pintor pasa a ser ahora el espacio marital y posteriormente será el taller de carpintería donde Foix se refugia del mundo amenazante. La característica del espacio uterino aparece a lo largo de toda la novela. Al comienzo es el refugio del pintor y al final el refugio de Foix.

Como espacio de la muerte está representado por la muerte de la señora Mónica: “Sense a penes haver dormit, les Foix, a les nou del següent dia, tornaven a trobar-se al costat d’en Francesc, qui de cap de les maneres havia volgut separar-se del cadàver de sa mare. Embolicades amb grans mantellines i mocadors negres, malgrat la calor que començava a sentir-se en aquell radiant dia de juny, hi arribaren enfredorides, i la primera cosa que feren fou agenollar-se als peus de la difunta i dir, amb llàgrimes als ulls, un parenostre. La cambra mortuòria era guarnida de draps negres, il·luminada per quatre llargs brandons que llançaven sobre el cos i el Sant Crist que tenia al capçal una claror d’ambre.” (I,XX, pg. 283). El espacio de la casa se transforma en una cámara mortuoria como ocurre con la muerte de Mauricia la Dura en Fortunata y Jacinta. La ceremonia de la muerte, además, presenta una característica común a las dos novelas, fiel reflejo de la época: las mujeres se encargan de amortajar el cadáver y de preparar el ritual de duelo y despedida pero ellas no van al entierro, esta tarea les corresponde sólo a los hombres. Son ellos los que acompañan el cuerpo del difunto hasta el cementerio y se deposita en la tumba. En La febre d’or este ceremonial masculino está revestido de teatralidad, que como ya comentamos anteriormente es una de las claves que hay que emplear para interpretar la novela. La comedia grotesca de Gil Foix. En este caso es el espectáculo del entierro que ridiculiza la muerte como algo trivial: “A poc a poc anaren entrant les primeres figures de la banca, del comerç, de la Borsa, de la política, encabint-se com pogueren en aquella saleta, pel rebedor, pel menjador, pels estrets corredors d’aquell piset. Tota una gentada s’arreglerava escala avall, es premsava dins del portal, o esperava

fumant a baix a la placeta, ocupada ja pel gran cotxe de luxe, els de respecte, i llargues fileres de nois de l'Hospici i noies de la Misericòrdia.

Però els fums que tornaven a pujar al cap d'en Foix li esvaïen altra volta els records negres."La presència d'aquells milionaris, de les autoritats, de les primeres potències de Barcelona, plantades en vano davant d'ell, era ben bé l'apoteosi d'aquella celebritat tan sospirada, obtinguda a còpia d'afanys i contratemps. En Jordi havia tingut raó: havia arribat al capdamunt, era l'home del dia." I tot considerant això..." (I,XX, pg. 295).

La casa es también el espacio de la muerte simbólica de Foix. Muerte que Oller refleja a través del símil de Cristo crucificado, como ya hemos manifestado: "...i estant com està malalt i desmemoriat, encara, com per escarni, vénen a mortificar-lo sovint, exigint-li declaracions en els plets que es tenen Llassada, en Rodon i els Balenyà.

- Ah! ¿és a dir que ara aquest es disputen la túnica de Cristo?

- Ni més ni menos, oncle (por Bernat); ¡del Cristo que ells van crucificar!" (II,XIV,pg.471-72).

La circularidad la crea Oller en los dos últimos capítulos. Dos espacios significativos que se cierran, la bolsa y la casa. Del primer espacio, la bolsa, es expulsado y arrojado Foix; en el segundo, la casa, se crea un subespacio cerrado, el estudio de Francesc transformado en taller de carpintero, en el que aparece un personaje autoencerrado, aislado. Foix ha retornado, ha regresado al Foix carpintero del comienzo de la novela. Recrea así Oller igualmente el mito del eterno retorno. El retorno a un paraíso perdido: "Retirem-nos -respongué l'inventor amb una veu com un sospir-. Torna a caure al punt de partida: de fuster va sortir; a fuster torna. Deixem-lo exhalar: potser això el curi." (II,XIV,pg.477). Con estas palabras termina la novela y se cierra circularmente la trayectoria de Gil Foix, retorna para huir de una realidad hostil, pero retorna a un Foix perdido que no existe.

III.2.5.- HACER-DESHACER LA CASA, METÁFORA EN LAS DOS NOVELAS

Al comienzo de la segunda parte en Fortunata y Jacinta, doña Lupe, la de los Pavos, y Maxi se han trasladado a vivir al barrio de Salamanca, espacio reservado a la nueva burguesía matritense. Cabe

recordar que, de 1859 a 1865, el marqués de Salamanca desarrolló una amplia actividad de inversiones en el barrio que llevará su nombre. El Plan de Ensanche de Madrid, aprobado en 1860, hizo posible el proyecto de este barrio. Mientras la actividad industrial se circunscribía en Chamberí, la aristocracia en la Castellana y la población rural-proletaria en el Sur, la burguesía lo haría en el barrio de Salamanca. La calle de Serrano comenzó a urbanizarse en la década de 1860, construyéndose las dos primeras manzanas entre Villanueva y Jorge Juan, y entre ésta y Goya. La calle de Pajaritos (después “29 de septiembre” y más tarde Ayala) fue abierta junto a otras calles como D. Ramón de la Cruz, Lista, Juan Bravo, etc., a finales de la década de 1870, como eje norte-sur de Serrano. (Caudet, F., 1992, pg. 457, nota 12).

La visión irónica de esa nueva burguesía nos la ofrece el autor a través de la descripción del espacio: “...vivía doña Lupe en aquella parte del barrio de Salamanca que llamaban pajaritos(...) Púsose, pues, a zurcir en su sitio de costumbre, que era junto a la vidriera.

En el salón tenía dos o tres tiestos, y por entre las secas ramas veía la calle. Como el cuarto era principal, desde aquel sitio se vería muy bien pasar gente en caso de que la gente quisiese pasar por allí. Pero la calle de Raimundo Lulio y la de Don Juan de Austria, que hace ángulo con ella, son de muy poco tránsito. Parece aquello un pueblo. La única distracción de doña Lupe en sus horas solitarias era ver quién entraba en el taller de coches inmediato o en la imprenta de enfrente, y si pasaba o no doña Guillermina Pacheco en dirección del asilo de la calle Alburquerque.” (II-III-III,pg.530). Nos muestra así un espacio desnudo que para nada encarna los nuevos ideales burgueses, más bien su antítesis, sobre todo si tenemos en cuenta el símil con el pueblo que establece Galdós. ¿Dónde está aquel Galdós entusiasmado con una revolución burguesa que anuncia cambios sociales?

Recordemos algunos fragmentos de la carta que le escribe Galdós a Clarín tras su viaje a París: en “...el 67 se me ocurrió escribir La Fontana de Oro, libro con cierta tendencia revolucionaria. Lo empecé aquí y lo continué en Francia; al volver a España, hallándome en Barcelona, estalló la revolución. La acogí con entusiasmo. Después estuve algún tiempo como atortolado, sin saber qué dirección tomar, bastante desanimado y triste (no siendo exclusiva-mente literarias las causas de esta situación de espíritu).” (Bravo-Villasante, C., 1976, pg.45) Sobre estos mismos momentos hace referencia en las Memorias, la impresión sufrida por el joven Galdós es de las que dejan huella marcadísima en la vida: “Toda España estaba ya en ascuas. Barcelona, que siempre figuró en la vanguardia del liberalismo y de las ideas progresistas, simpatizaba con ardorosa efusión en el movimiento... A los pocos días de presenciar en la Puerta del Sol la

entrada del general Serrano vi la entrada del general Prim, el héroe popular de aquella revolución. El delirio de la multitud llegó al frenesí.” (Bravo-Villasante, C., 1976, pg.47).

En los años en los que escribe Fortunata y Jacinta, Galdós está preocupado por el problema social. Su visión de España es resignada y escéptica como lo reflejan las crónicas periodísticas escritas por esas fechas: “Estamos sobre un volcán; más claro, estamos sobre el 10 de mayo, día tremendo, en el cual la huelga universal de obreros ha de plantear en el terreno práctico el problema más grave del siglo, la cuestión social, la lucha entre el capital y el trabajo.

El Estado, metiéndose en funciones que no le corresponden, no puede ofrecer más que paliativos. El remedio de la desigualdad es irremediable, eterno, constitutivo. El espiritualismo es el que más se acerca a una solución, proclamando el desprecio de las riquezas, la resignación cristiana y el consuelo de la desigualdad externa por la igualdad interna, o sea, la nivelación augusta de los destinos humanos en el santuario de la conciencia.

La inutilidad de las soluciones políticas para los grandes problemas sociales y el remedio del espiritualismo, dan por resultado la creación de algunas extraordinarias figuras en la novelística galdosiana.”(Bravo-Villasante, C., 1976, pg.174). Algunos ejemplos de todo esto son: la figura del médico en La desheredada y en El doctor Centeno. En contraposición, la burguesía queda ridiculizada en las figuras de Juanito Santa Cruz, doña Lupe, Maxi, etc. Su nuevo espacio es descrito desde una valoración negativa, como hemos visto anteriormente. Frente al espacio masificado del proletariado cuyo máximo exponente es la corrala, el de la burguesía es solitario, en el barrio de Salamanca. Trasciende la realidad en un simbolismo.

El espacio interior de la casa de doña Lupe simboliza la tiranía y la opresión que ejerce ésta sobre su sobrino, la criada y Torquemada. Una de las imágenes que representan esta realidad novelística la ofrece Galdós en el gabinetito, en el cual encierra doña Lupe a Maxi, con el retrato del difunto esposo colgado en el lugar presidencial, y donde pronuncia la frase lapidaria de: “...ya puedes ir a quitarte las botas. Estás preso...” (II-III-I,pg.519). Es frecuente en toda la novela, y en esta escena ocurre igual, que cuando Galdós quiere llevar a los personajes a una situación de tensión, el suelo o las paredes son las receptoras de la mirada reprimida. Actúa así el espacio como catalizador de la tensión entre los personajes y de las emociones. En esta ocasión Maxi “Dejó esparcir sus miradas por la pared testera, como buscando por allí un apoyo. En ciertas situaciones apuradas y en los grandes estupores del alma, las miradas suelen fijarse en algo insignificante y que nada tiene que ver con la situación.” (II-III-I, pg.520-

21). Como consecuencia de la opresión de doña Lupe a Maxi nace en éste la idea de revelarse, de huir y de desear construir (hacer) su casa con Fortunata.

El espacio se temporaliza a través de la mirada, buscando una idea, una salida. Igual que le ocurre a Fortunata con su pícara idea, es una puerta que abre a un nuevo espacio: "La mirada vagaba alrededor de la luz, cazando una idea. La luz iluminaba la mesilla cubierta de hule negro, sobre el cual estaban los libros del estudio, forrados con periódicos y muy bien ordenados por doña Lupe; dos o tres frascos de sustancias medicinales, el tintero y varios números de La Correspondencia. La mirada del joven revoloteó por la estrecha cavidad del cuarto, como si siguiera las curvas del vuelo de una mosca, y fue de la mesa a la percha en que pendían aquellos moldes de sí mismo, su ropa, el chaqué que reproducía su cuerpo y los pantalones que eran sus propias piernas colgadas como para que se estiraran. Miró después la cómoda, el baúl y las botas que sobre él estaban, sus propios pies cortados, pero dispuestos a andar. Un movimiento de alegría y la animación de la cara indicaron que Maximiliano había atrapado la idea... Sobre la cama se esparcieron las tripas de oro, plata y cobre." (II-I-V,pg.474-75).

Al igual que el espacio se temporaliza el tiempo se espacializa en la novela, o mejor sería decir en las dos novelas, pero esto lo analizaremos más adelante, ahora tan sólo nos vale comentar que el tiempo novelesco igualmente se espacializa en las distintas casas que van habitando doña Lupe y Maxi: barrio Salamanca, Chamberí y calle Ave-María. Aparece así una correlación espacio-temporal itinerante próximo a la idea del laberinto en Fortunata.

La llegada de Fortunata a Madrid y su presencia bajo los vivos deseos de mejorar su personalidad, es la primera referencia a la idea de purificación de ésta, uno de sus dos polos que como un imán la hacen moverse de un lado al otro: purificación (vida matrimonial)-amor pasional (destrucción). Esta dualidad también está asociada a otra respecto al personaje de Fortunata, nos estamos refiriendo a su aparición y desaparición del espacio escénico de la novela, otro movimiento dual: en Madrid con Juanito cuando la conoce- fuera de Madrid- vuelta a Madrid donde tiene el hijo nacido de ambos que se le muere- fuera de Madrid- vuelve a Madrid (con Maxi).

La idea de purificación se construye desde la ropa y el agua. La ropa es la que permite adecentarse y el agua permite pulirse. Más adelante comentaremos con profundidad el ritual de purificación que describe Galdós en el personaje de Fortunata, por no salirnos del elemento esencial de este capítulo que es la metáfora del hacer y deshacer la casa.

Del encuentro de Fortunata y Maxi surge el primer movimiento de hacer la casa. Toman un cuarto de alquiler en la calle Pelayo: "Quedó convenido entre Fortunata y su protector tomar un cuarto que estaba desalquilado en la misma casa. Rubín insistió mucho en la modestia y baratura de los muebles que se habían de poner, porque...(para que se vea si era juicioso) <<conviene empezar por poco>>. Después se vería, y el humilde hogar iría creciendo y embelleciéndose gradualmente." (II-II-I,pg.480). Este acto se inicia desde el hecho simbólico de romper Maximiliano su hucha que contiene los tres tipos de monedas: oro, plata y cobre (II,I,V, pg. 475). Símbolo de su liberación que arrastra igualmente la sensación de culpa: en el espacio cerrado de su habitación, el "asesino" esparce las tripas (de su hucha) sobre la cama, tirando los "despojos sangrientos", envueltos en un pañuelo, a la calle. Galdós, pese al insistente machaconeo de la crítica literaria por remarcar su realismo, que llega a ser asfixiante, dota a muchas escenas de un logrado simbolismo muy comunicativo. En este caso, la liberación de Maximiliano Rubín entraña un desgarrar sangriento y violento desde el plano del símbolo, que a su vez actúa como una señal premonitoria sobre la evolución del personaje en la novela: "Los cascos esparcidos (de la hucha) semejaban pedazos de un cráneo, y el polvillo rojo del barro cocido que ensuciaba la colcha blanca pareció al criminal manchas de sangre(...) Aquellos cascos, ¿dónde los echaría? He aquí un problema que le puso los pelos de punta al asesino. Lo mejor era envolver aquellos despojos sangrientos en un pañuelo y tirarlos en medio de la calle cuando saliera." (II-I-V,pg.475-76).

La descripción de la primera casa de Fortunata, viene a coincidir con las primeras descripciones de ella. Sobre su pasado tan sólo se menciona que su difunto padre poseía un cajón en la plazuela y que su madre tenía el tráfico de huevos, y que ambos murieron cuando ella tenía doce años. Dos elementos utiliza Galdós para caracterizar a Fortunata, uno de ellos es la ropa, sus trapos, de los cuales Galdós comenta: "¡Los trapos, ay! ¿Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal vez una causa generadora de movimiento y vida?...vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de moda todo nuestro organismo mesocrático, ingente pirámide en cuya cima hay un sombrero de copa; toda la máquina política y administrativa, la deuda pública y los ferrocarriles, el presupuesto y las rentas, el Estado tutelar y el parlamentarismo socialista." (I-II-V-pg.153). Hay que añadirle la caracterización de los personajes, tanto si son reales como imaginarios.

Agua y tejido están muy presentes en la novela. La primera como metáfora de la culpa, como el acto de limpiar la culpa como se verá en el espacio de las Micaelas. Madrid es inicialmente, para

Galdós, "...el lugarón, la aldeota indecente.", sin embargo más adelante comenta: "Por fin Madrid, dentro de algunos años, iba a tener raudales de agua distribuidos en las calles y plazas, y adquiriría la costumbre de lavarse, por lo menos, la cara y las manos. Lavadas estas partes, se lavaría después otras. Este Madrid, que entonces era futuro, se le representó con visiones de camisas limpias en todas las clases, de mujeres ya acostumbradas a mudarse todos los días, y de señores que eran la misma pulcritud." (I-II-V, pg.154-55). Es el mismo deseo que manifiesta Fortunata cuando conoce a Maxi, su deseo de purificarse. Agua y tejido son dos elementos primarios. El tejido también está vinculado primariamente con la culpa: tras cometer el pecado, al comer la fruta prohibida, Dios expulsa del Paraíso a Adán y Eva: "Hízoles Yavé Dios al hombre y a su mujer túnicas de pieles y los vistió..." (Génesis 3,21).

El segundo rasgo con el que caracteriza, en parte, a Fortunata es a través del lenguaje, aspecto ya utilizado por Ramón de la Cruz y posteriormente por Arniches con gran maestría. Son pequeñas disertaciones metalingüísticas que introduce Galdós respecto del personaje: "Sus defectos de pronunciación eran atroces. No había fuerza humana que le hiciera decir fragmento, magnífico, enigma y otras palabras usuales. Se esforzaba en vencer esta dificultad, riendo y machacando en ella; pero no lo conseguía. Las eses finales se le convertían en jotas, sin que ella misma lo notase ni evitarlo pudiera, y se comía muchas sílabas(...) No se dice diferenciencia, sino diferencia. No se dice Jacometrenzo, ni Espiritui Santo, ni indilugencias. Además escamón y escamarse son palabras muy feas, y llamar tiologías a todo lo que no se entiende es una barbaridad. Repetir a cada instante pa chasco es costumbre ordinaria,etc..." (II-II-VI,pg.482-3). Hay una identidad social a través del lenguaje y esa es la principal función de esas disertaciones, siempre en boca de algún personaje, capitaneadas por un narrador muy presente.

La descripción de la primera casa de Fortunata y Maxi vuelve a demostrar lo que ya anteriormente hemos indicado respecto a la verticalidad del espacio. Por un lado, desde un plano real y social de la época, ya hemos señalado que las clases sociales cuanto más desfavorecidas eran ocupaban los pisos más altos de un Madrid que no pasaba de cuatro o seis alturas como máximo.

Por otro lado, siguiendo el planteamiento toponímico de G.Bachelard, la parte alta de la verticalidad espacial, dentro de un espacio vivido, plantea una vigilia que se conecta con el mundo del deseo. En este caso el deseo de ambos, Maxi y Fortunata, por romper con su presente inmediato y construir un futuro distinto: "La casa estaba en una de las muchas rinconadas de la antigua calle de San Antón. En el portal había una relojería entre cristales, quedando tan

poco espacio para la entrada, que los gordos tenían que pasar de medio lado; en el piso bajo y tienda una bollería que inundaba la casa de emanaciones de canela y azúcar. En el piso principal radicaba una casa de préstamos con farolón a la calle, y en ciertos días había en los balcones ventilación de capas empeñadas. Más arriba los pisos estaban divididos en viviendas estrechas y de poco precio. Había derecha, izquierda y dos interiores. Los vecinos eran de dos clases: mujeres sueltas, o familias que tenían su comercio en el próximo mercado de San Antón. Hueveras y verduleras poblaban aquellos reducidos aposentos, echando sus hijos a la escalera para que jugasen. En uno de los segundos exteriores vivía Feliciano, y Fortunata en un tercero interior. Lo alquiló Rubín por encontrarlo tan a mano, con intención de tomar vivienda mejor cuando variaran las circunstancias.” (II-II-III, pg.489).

Esta casa se deshace con motivo de ingresar Fortunata en el convento de las Micaelas, espacio de la purificación. Posteriormente, tras la boda de Maxi y Fortunata surge el segundo movimiento de hacer la casa, esta vez en la calle Sagunto. Espacio que aparece desde sus inicios amenazado por Juanito Santa Cruz que ha alquilado el cuarto de al lado. Finalmente será un espacio profanado y violado en el que la puerta cobra una gran significación, como también la tiene en las Micaelas para Mauricio la Dura.

La puerta, en el nuevo domicilio de Fortunata y Maxi, en la casa purificada, y las escenas descritas a través o por medio de ella representan un acto sexual. Traemos aquí a colación el análisis que hace G. Bachelard respecto a la puerta: “La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen princeps, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par.” (Bachelard, G., 1965, pg. 261).

Fortunata se mantiene en una actitud vacilante entre el deseo de ser poseída (que Juanito abra la puerta) y la represión de este deseo (impedir que Juanito abra la puerta). Entre la pasión y la purificación, de nuevo la misma dualidad que constituye la esencia del comportamiento de Fortunata. Recogemos a continuación los aspectos más significativos de esta escena, interpolando en el texto de Galdós, entre paréntesis y subrayado, las nociones a las que va remitiendo el episodio: “Llamaron a la puerta(...) Desde la cocina oyó Fortunata cuchicheo en la puerta(...)creyó sentir ruido en la puerta. Parecía como si cautelosamente probaran llaves desde fuera para abrirla(...) Observó entonces que el cerrojo no estaba echado, y lo corrió con mucho

cuidado para no hacer ruido(...) Ahora empujan(...) Es el viento que rebulle en la escalera(...)creía ver, cual si la puerta fuera de cristal(...) Tocó el cerrojo para cerciorarse de que estaba corrido, y se fue a la sala(...) En todo caso, es demasiado pronto, pensó Fortunata (deseo) Fue como una concesión a las ideas malas que con tanta presteza surgían de su cerebro(...) Resueltamente, mañana le digo a mi marido que la casa no me gusta y que es preciso que nos mudemos (represión). Y a esta sinvergüenza la planto en la calle -Patricia su sirvienta y aliada de Juanito Santa Cruz-(...) Fortunata se levantó y saliendo de la sala se acercó a la puerta(...) Aplicó el oído a la rejilla(...) llevó la mano al cerrojo(...) apartó su mano del cerrojo, el cual tenía el mango tieso hacia adelante como un dedo que señala (símbolo fálico). Entonces, por los huecos de la rejilla, de fuera adentro, penetraron (penetración) estas palabras adelgazadas por la voz: Nena, nena(...)ahora si que no te me escapas(...) Después sintieron que se abría y se cerraba la puerta del cuarto vecino(...) sintieron que se abría otra vez la puerta de la izquierda. Corrió Fortunata al ventanillo, miró con cuidado y(...)el otro salía embozándose en su capa(...) La emoción que sintió al verle fue tan grande(...) Hacía tres años que no le había visto(...) Y allá de madrugada fue vencida por el sueño, y se le armó en el cerebro un penoso tumulto de cerrojos que se descorrían, de puertas que se franqueaban, de tabiques transparentes y de hombres que se colaban en su casa filtrándose por las paredes.” (II,VII,IV, pgs.677-681).

La casa tiene la misma correspondencia que el cuerpo de una mujer. Está muy marcado el rasgo de la penetración a través de la puerta y de las paredes en el sueño que, por otro lado, viene a representar la materialización de un acto sexual que Fortunata ha deseado y que no se ha cumplido con esa marcha de Juanito. Fortunata se abre al deseo por Juanito y esto la llevará a abandonar la casa marital y, por tanto, a deshacer la casa. La penetración en la mujer está simbolizada por la penetración en el espacio.

La puerta es, a su vez, el lugar en el cual Fortunata le dice a Maxi que su relación se acabó, donde rompe, deshace para volver a hacer con Juanito; y también está asociada, la puerta, a la impotencia sexual de Maxi. Toda la simbología de la obra nos lleva a valorar a Galdós más allá de la etiqueta de autor realista. Galdós crea un fuerte contraste entre las dos casas que habitan Maxi y Fortunata. La primera como espacio de tránsito, cuyos muebles son de alquiler y donde aparece Fortunata, como ya hemos mencionado anteriormente, bajo un fuerte deseo de honradez y purificación de su pasado: “Como pudiera, más se cuidaba de prolongar los trabajos que de abreviarlos. Planchar y lavar le agradaba en extremo, y entregábase a estas faenas con delicia y ardor, desarrollando sin cansarse la fuerza de sus puños

(...)cuando andaba por aquella casa tendiendo ropa en el balcón, limpiando los muebles o cargando los colchones cual si fueran cojines, para sacarlos al aire, parecía una figura de otros tiempos.” (II,II,IV, pg. 493).

Por el contrario, la segunda vivienda, el espacio matrimonial, tiene buenas vistas y no es un interior, los papeles de la pared son nuevos, la alcoba estucada... Y el espacio del adulterio, la casa de Juanito y Fortunata en Cuatro Caminos, tiene una decoración más impersonal: “...tenía ese lujo allegadizo que sustituye al verdadero allí donde el concubinato elegante vive aún en condiciones de timidez y más bien como ensayo. Había muebles forrados de seda y cortinas hermosas; pero aquellos eran feotes, de amaranto combinado con verde-limón; las cortinas estaban torcidas... y otras mil porque-rías con pretensiones de lujo y riqueza, todo ello anterior a la transformación del gusto que se ha verificado de diez años a esta parte. Santa Cruz miraba esta sala con cierto orgullo, viendo en ella como un testimonio de su estupidez.” (III-III-I, pg. 77).

Hasta aquí, tenemos tres casas que se hacen y se deshacen, esta última debido a que Juanito huye de ella. La cuarta es la que pone Feijoo a Fortunata en el distrito de Latina, cerca de la Ronda de Toledo, en la calle Tabernilles (Puerta de Moros): “...que para los madrileños del centro es donde Cristo dio las tres voces y no le oyeron” (III,IV,IV, pg. 104-5). Es un cuartito modesto en un barrio apartado. El barrio parece un pueblo poblado por vecinos modestamente acomodados: asentadores, placeros, trajineros. Simboliza el espacio del destierro de Fortunata en el panorama matritense: “Es aquel barrio tan apartado, que parece un pueblo. Comunícase, de una parte con San Andrés, y de otra con el Rosario y la V.O.T. El vecindario es en su mayoría pacífico y modestamente acomodado; asentadores, placeros, trajineros. Empleados no se encuentran allí, por estar aquel caserío lejos de toda oficina. Es el arrabal alegre y bien asoleado, corriéndose al Portillo de Gilimón, se ve la vega del Manzanares, y la Sierra, San Isidoro y la Casa de Campo. Hacia los taludes del Rosario la vecindad no es muy distinguida, ni las vistas muy buenas, por caer contra aquella parte las prisiones militares y encontrarse a cada paso mujeres sueltas y soldados que se quieren soltar. Al fin de la calle del Águila también desmerece mucho el vecindario, pues en la explanada de Gilimón, suelen verse cuadros dignos del Potro de Córdoba, donde habita tanta pobretería, iba Fortunata a misa a la Paloma, y se pasmaba de no encontrar nunca en su camino ninguna cara conocida. Ciertamente, cuando un habitante del centro o del Norte de la Villa visita aquellos barrios, ni las casas ni los rostros le resultan Madrid.” (III,IV,IV, pg.105). Esta casa se deshace para volver Fortunata a la calle Ave-María con

doña Lupe y Maxi, y de ahí pasar, retornar, a la Cava de S. Miguel donde morirá.

Esta dialéctica de hacer/deshacer la casa es consustancial al personaje de Fortunata, un personaje ambivalente que se mueve entre dos polos, como ya hemos señalado. Por un lado una vida normativa y ordenada para la cual pasa por un proceso de purificación interior y que se materializa a través de su vida matrimonial con Maximiliano Rubín. Por otro lado, está su vida pasional y transgresora, materializada principalmente con Juanito Santa Cruz. Este segundo impulso vital aparece como dominante y de ello el espacio se hace eco: cuando posee su espacio marital, pasea Fortunata por la calle Santa Engracia y ve las casas pobres, y sus gentes, del barrio de las virtudes, entonces es cuando comprende que ella tiene un espacio natural, unas raíces que la atraen: “Le causaba envidia. Semejante vida no podía ser para ella, porque estaba fuera de su centro natural”. Al encontrarse con Juanito le muestra sus señas de identidad: “...yo no me civilizo, ni quiero; soy siempre pueblo; quiero ser como antes, como cuando tú me echaste el lazo y me cogiste(...) Mi marido eres tú...todo lo demás...¡papas!” (II-VII-VI, pg.690).

La misma metáfora de hacer/deshacer la casa la encontramos en La febre d'or. Recordemos, en primer lugar, que Foix vive en el segundo piso de la calle Gíriti, desde donde arranca la novela: “...se n'endugué la família a Barcelona, i s'establí en un segon pis del carrer d'En Gíriti, bastant fosc i petit...Allí, en aquell modest despatx on es trobava ara...allí veié aparèixer sos primers clients(...) En Gil Foix tenia ja, a més a més, un nen de quatre anys, un successor que perpetuaria son nom, sa fortuna.” (I,II, pg. 34). Un piso pequeño y oscuro que invita al cambio de vivienda, a deshacer la casa, unido todo ello a los nuevos proyectos de Gil Foix y a los nuevos rumbos de la bolsa y la especulación. Tomamos la descripción del comedor para ir contrastando las distintas casas que va a ir habitando la familia de Foix. El comedor de la calle Gíriti nos lo describe Oller como: “El parament del menjador era tan pobre i menestral com el despatx que aquells dos homes acabaven de deixar. Una senzilla lira de gas il.luminava aquelles parets ointades d'un color torrat amb escrostonaments a l'alçada de les cadires. Aquestes eren de caoba i jonc, ja ennegrides per l'ús, i no passaven de vuit. Quatre n'hi havia a l'entorn de la taula, que era rodona i estava col.locada al mig, davant per davant de l'armari de la pisa; un armari ben proveït, però de peces de poc preu i de bastant mal gust. El parament de la taula brillava, no obstant, net i polit, sota la lira del gas, que destriava sa llum en els coberts d'argent, les copes de mig cristall, els plats de pisa blanca amb filets blaus, i el porró de cristall, hipòcritament batejat de tassa, amb què l'antic fuster bevia encara, a desgrat de la Delfineta, sa filla(...) ¿Què us semblaria si us digués que

potser mudarem de pis?(...) Remuntem la casa, emprenguem més operacions, establim unes oficines elegants: fugi d'aquest carreró. Avui la gent vol una altra cosa: es paga molt de les apariències.” (I,II, pgs. 39 a 44).

Deshacer una casa implica hacer otra, en este caso Foix se traslada al primer piso de la calle Ancha: “Era ja migdia quan en Gil Foix(...)trucava a la porta de sa nova habitació, un primer pis del carrer Ample(...) Allò sí, que era ésser ric!(...) Un pis amb dues portes: la que acabava de passar, amb la gran planxa d'acer Gil Foix, i, davant, la de la família, aquella a què ell trucava, seriosa, sense inscripcions, de roure artissat, neta i brunyida com tot son joc de níquel(...) La mamà i la Fina eren allí, en aquell menjador empaperat de color de malva, guarnit amb un esplèndid mirall damunt l'escalfapanxes encès, un gran tinell de noguera, altes cadires del mateix encoixinades de cuir, folgades cortines de llana i seda a cada obertura, mirífica làmpara de bronze penjant del sostre, i tofuda catifa blava amb sanefa vermella a terra.” (I,III, pgs. 47-48).

Al comparar un comedor con el otro, contrasta la pobreza y deterioro del primero con el lujo y el esplendor del segundo. Uno tiene las paredes desconchadas mientras que el otro tiene las paredes empapeladas de color malva. Las sillas de caoba y junco ennegrecidas contrastan con las altas sillas de nogal con asiento y respaldo de cuero, o la sencilla lira de gas con la lámpara de bronce pendiente del techo. Como se puede apreciar, el espacio apoya toda la intención de la escena. Al hacer la nueva casa se inicia un nuevo mundo para la familia de Gil Foix y, a su vez, da paso a la trama de la novela.

Este nuevo mundo que se simboliza a partir de hacer la nueva casa se viene abajo con la caída de la bolsa. La destrucción implica deshacer la casa para cobijarse en otra casa que se ha ido haciendo a lo largo de la obra, el piso de la señora Mónica y Francesc, en la plazuela de Fegomir. Este cuarto piso es el que, al final de la novela, ampara a Gil Foix y alberga el matrimonio de Francesc y Delfineta. Si anteriormente Oller nos ha descrito el lujo del comedor del piso de la calle Ancha, ahora, en el piso de la plazuela de Fegomir, en lugar de describirlo se limita a denominarlo “comedorcito” y zanja así la necesidad de crear su imagen para el lector, aunque asociándolo a un espacio pequeño y sencillo: “La senyora Mònica, que estava llavors cabdellant una trocaal peu del balcó del menjadoret...” (I,XI, pg. 137).

A través del protagonista de la novela, Gil Foix, se materializa la metáfora de hacer/deshacer la casa. Hasta aquí Oller ha ido creando la trayectoria vital del personaje sobre la construcción y destrucción de tres pisos: el de la calle Gíriti, el de la calle Ancha y, finalmente, el de la plazuela de Fegomir. Ya hemos hecho referencia anteriormente al

carácter fundacional de Foix, que se proyecta igualmente sobre la fundación de su casa: “Sou el fundador d'aquesta casa, i avui, avui acabem sos fonaments o l'ensorrem per sempre!(...) Jo seré bo, jo en faré bon ús: vos ho prometo!” (I, XIV, pg. 185). No hemos considerado en nuestro análisis la casa que Foix compra a Catarina en Vilaniu porque no es significativa en la trama de la novela: “Ja veu que encara no hem obert l'establiment: eh? Doncs només sabent que estenc el negoci, i que he comprat una casa per a la Catarina a Vilaniu, ja no es pot figurar la clientela nova que ha vingut.” (I,III, pg. 57).

Otros espacios que se hacen en la novela son el hipódromo, el piso de Rodón en la calle Lauria, Barcelona, y la torre de Giró, en Pedralbes. Estas dos últimas casas también se deshacen como consecuencia de la crisis bursátil y del caos espacial que comporta, trayendo la bancarrota de sus propietarios. Frente a estos espacios que se hacen y deshacen en la novela aparecen otros con un carácter más estático, como son la casa de Jordi y Eladi, y la del barón de Esmalrich.

Hacer/deshacer la casa es una metáfora en las dos novelas ya que comporta un sentido figurado; el espacio va unido a la trayectoria vital de los protagonistas de las novelas, Fortunata y Gil Foix. En este sentido coinciden Oller y Galdós, creando una semejanza formal y de sentido entre el espacio y el personaje.

III.2.6.- LA OTRA CASA: LAS MICAELAS

En Fortunata y Jacinta esa otra casa es el espacio de las Micaelas. Anteriormente mencionábamos el proceso de purificación al que se quiere someter a Fortunata por parte de la familia Rubín, aunque la propia Fortunata opta por esa solución para “entrar en una nueva vida”, es decir, para dejar atrás la bravería, utilizando un término puesto en boca de doña Lupe por Galdós: “La pasión de domesticar se despertaba en ella delante de aquel magnífico animal que estaba pidiendo una mano hábil que la desbravase.” (II,IV,VIII,pg.583).

En cuanto al conjunto de la obra, las Micaelas, que es el ámbito espacial de esa purificación, ocupan dos capítulos de la segunda parte, pero su importancia no viene marcada por su extensión en la novela, sino por ser un espacio significativo en la trama de la obra. Como analizaremos a continuación, el convento de las Micaelas viene a

sintetizar cuatro dimensiones espaciales: referencial o costumbrista; narrativa; simbólica y actancial.

En primer lugar, se observan en la novela las características costumbristas del texto, espejo de una realidad madrileña acaecida a finales del siglo pasado. Nos referimos a las desamortizaciones de 1836 y 1855: “La planicie de Chamberí, desde los Pozos y Santa Bárbara hasta más allá de Cuatro Caminos, es el sitio preferido de las órdenes nuevas. Allí hemos visto levantarse el asilo de Guillermina Pacheco, la mujer constante y extraordinaria, y allí también la casa de las Micaelas... El caserón que llamamos Las Micaelas estaba situado más arriba del de Guillermina, allá donde las ramificaciones de la población aumentan en términos de que es mucho más extenso el suelo baldío que el edificado.” (II,V,I, pg.592).

De este fragmento se extrae la referencia a las desamortizaciones, como comentábamos anteriormente. La primera, la de Mendizábal, realizada sobre los bienes eclesiásticos, que obligó a muchos conventos situados en el centro de la ciudad a cerrarlos y abrirlos en las afueras. Creó así zonas nuevas de preferencia para las órdenes religiosas como fue Cuatro Caminos. Con esto cambió en Madrid la propiedad sobre centenares de miles de metros cuadrados, y movilizó en pocos años muchos millones de reales de vellón.

En segundo lugar, el convento de las Micaelas se convierte en un espacio puente entre dos mundos que están perfectamente entrelazados en la obra, y representados a través de la relación de Fortunata con dos hombres: Juanito Santa Cruz y Maximiliano Rubín. Ambos personajes simbolizan una relación bipolar entre un mundo de pasión, más primario e instintivo, y un mundo menos transgresor socialmente representado por un matrimonio de conveniencia. Y, a su vez, este transitar de un lado al otro durante la novela forma parte, es un constituyente más, de la imagen del laberinto. Laberinto no sólo espacial, como ya hemos pretendido demostrar, en el que sitúa Galdós a Fortunata, sino también laberinto interior con el que construye al personaje. Aquí encontramos una de las aportaciones de Galdós, no construye un personaje en una sola dirección, por ejemplo, ver a Fortunata como una prostituta de origen humilde que aspira, a través de su relación con Santa Cruz, a un ascenso social. E igualmente, fruto de esa condición sencilla, se manifiesta en una anarquía moral, ignorante, salvaje, grosera, desordenada y promiscua.

También aquí está la lectura del personaje desde el concepto de su mundo interior, y su posterior análisis a partir de los elementos con los que el autor va creando su identidad: las vivencias o sentimientos. J.Ortega y Gasset lo planteó posteriormente en los siguientes términos: la esencia de lo novelesco “...no está en lo que pasa, sino,

precisamente, en lo que no es 'pasar algo', en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente...no solemos recordar de las mejores novelas los sucesos, las peripecias porque han pasado sus figuras, sino sólo éstas, y citarnos el título de ciertos libros equivale a nombrarnos una ciudad en donde hemos vivido algún tiempo, al punto rememoraremos un clima, un olor peculiar de la urbe, un tono general de las gentes y un ritmo típico de la existencia" (Ortega y Gasset, J., 1960, pg.9).

El mundo interior son los sentimientos y vivencias atribuidos al personaje. Esto va creando una identidad que es la que nosotros pretendemos ir analizando en torno al espacio como elemento estructurador de la novela. Fortunata es un personaje ambiguo y dialéctico, opuesto a un concepto estereotipado y unidimensional del personaje. Se mueve en una cara y cruz de la misma moneda, en la cual el espacio de las Micaelas representa el tránsito de uno a otro lado. Es el "proyecto de lejía eclesiástica" (II,IV,VI, pg. 574) por el que debe pasar Fortunata. Proyecto que fracasa, como se aprecia en la obra, porque no consigue hacer cambiar a Fortunata, más bien todo lo contrario. Aunque no deja de ser un intento sincero y verosímil para salir del laberinto y alcanzar una identidad concreta; en este caso, a través de su boda con Maximiliano Rubín, un amor burgués que exige la purificación de los pecados, es decir, la destrucción del amor-pasión, identificado a través de su relación con Juanito Santa Cruz.

En tercer lugar, debemos observar que el espacio de las Micaelas viene introducido por el capítulo IV, de la segunda parte de la novela, en el cual aparecen Nicolás Rubín y doña Lupe visitando a Fortunata. En la primera visita que realiza Nicolás, "la figura negra" (II,IV,IV, pg. 559), le plantea a Fortunata la necesidad de realizar una prueba: "Imagínese usted lo bien que estará cuando se nos reforme...- Pues es preciso que se nos someta a usted a la siguiente prueba... Hay en Madrid una institución religiosa de las más útiles, la cual tiene por objeto recoger a las muchachas extraviadas y convertirlas a la verdad por medio de la oración, del trabajo y del recogimiento." (II,IV,V,pg.567-68).

La prueba, planteada tanto por Nicolás, para su triunfo como sacerdote y vanagloria propia, como por Galdós, como motivo literario de gran tradición, da un nuevo sentido al personaje. La búsqueda de algo -amor burgués, fin del laberinto, crear una identidad- que para ella va a ser significativo, rompe definitivamente el sentido que, temporalmente en la novela, venía arrastrando Fortunata. Galdós recurre a una metáfora espacial para dotar de sentido a la prueba: "Unas(...) se quedan allí(...)otras salen edificadas." (II,IV,V,pg.568).

¿A qué nos referimos con sentido o con estar edificada, en términos de Galdós? El sentido es lo que hemos definido anteriormente como amor burgués, la vuelta al orden como aquello opuesto al desorden de la pasión, la búsqueda del aurea mediocritas. Esto otorga un sentido concreto. Cuando Juanito viola este orden ofrece un orden distinto a Fortunata que ella acepta igualmente, pero será el mismo Juanito quien destruya el nuevo sentido que ha ofrecido. Esta creación-ruptura de distintos sentidos constituye la dinámica del personaje y de la trama central de la obra.

La prueba consiste en recogerse en el convento de las Micaelas para purificarse de la culpa que conlleva su vida anterior; esto va acompañado de un rito de iniciación asociado al agua y la limpieza dentro del convento, elementos de purificación del espacio y que, de forma simbólica, se proyecta hacia el sentido de la presencia de los personajes en ese espacio.

Estamos haciendo una introducción a las Micaelas desde el capítulo anterior de la novela, donde se plantea el ingreso de Fortunata en el convento. El espacio se centra fundamentalmente, en este capítulo, en la casa de doña Lupe. El espacio que crea Galdós en torno a la figura de doña Lupe, esa mujer “encastillada en su vanidad” (II,IV,VII, pg. 585), recuerda en su estructura a las figuras rusas en las que una figura encierra en su interior otra semejante que a su vez encierra otra más pequeña. El gran espacio de la casa se va cerrando en espacios más pequeños e incommunicados que caracteriza cada uno a un personaje distinto: la cocina y Papitos, el gabinete o la alcoba y doña Lupe, la habitación y Maxi. En definitiva este espacio es un reflejo de la estructura familiar: doña Lupe, Maxi, Nicolás, Juan Pablo, son entidades aisladas e incommunicadas que interactúan en momentos de necesidad pero que no se comunican. Esta característica también la vamos a encontrar en la relación de Maxi y Fortunata. Unos contienen a otros pero no se comunican entre iguales aunque se profesen amor filial, familiar, conyugal, etcétera. Y decimos que contienen unos a otros porque esa es la particularidad de la relación. Doña Lupe y Fortunata contienen a Maxi; doña Lupe contiene a la Papitos...

La imagen del convento de Las Micaelas que transmite la novela, podemos asociarla a una isla en la mitad del mar, por estar aislado de la ciudad, descontextualizado en el espacio inmediato. Ya hemos indicado que es un espacio de tránsito entre dos vidas que pretenden ser distintas y, a su vez, implica aceptar un sentimiento de culpa por la vida pasada que va a ser el motor que origine el cambio. Por este motivo Galdós construye una isla apartada, desvinculada de la ciudad. Es el espacio destinado a expiar y, por esa misma causa, aparece en las afueras: “Iban, pues, los dos amantes, como he dicho, por aquellos altonazos de Vallehermoso, ya entre tejares, ya por

veredas trazadas en un campo de cebada, y al fin se cansaron de tanta charla religiosa(...). Lo bien que lucía desde allí el apretado caserío de Madrid con tanta cúpula y detrás un horizonte inmenso que parecía la mar. Después le señaló hacia el lado del oriente una mole de ladrillo rojo, parte en construcción y le dijo que aquel era el convento de las Micaelas donde iba a entrar.” (II,IV,VIII,pg.587).

Por una parte, Galdós reelabora el mito del retiro, desde la connotación de los antiguos retiros horacianos donde iba el héroe, o la evocación del Mont Ventoux petrarquista. Estamos ante una reconversión del tópico literario del *Beatus Ille*, así lo refiere el narrador en la novela: “De una parte la seducía la vida retirada, silenciosa y cristiana del claustro. Bien pudiera ser que allí se cerrase por completo la herida de su corazón.” (II,IV,V,pg.569). Por otro lado, la imagen de la gran mole de ladrillo rojo está asociada al símbolo del castillo-fortaleza. Castillo porque preserva, defiende, de los peligros del exterior. Fortaleza porque implica fuerza frente a esos enemigos y, a su vez, prisión porque hay mujeres, las Filomenas, que están sujetas a corrección, incomunicadas. Todo ello implica una fuerza interior que reprime y domina. Un claro ejemplo sería el enfrentamiento y rebeldía de Mauricia: “-Echa, echa más veneno- murmuraba Sor Marcela con tranquilidad, abriendo la puerta de la prisión.” (II,VI,II,pg.614).

Opuesto a este símbolo de fuerza está el hecho de que Fortunata ingrese en el convento por su propia voluntad, no está obligada a ello y esto implica un deseo de retiro, de aislamiento: “La misma imaginación, a quien el maestro había puesto que no había por donde cogerla, fue la que le encendió fuegos de entusiasmo en su alma, infundiéndole el orgullo de ser otra mujer distinta de lo que era.

-Pues sí, pues sí...quiero entrar en las Micaelas -afirmó con arranque.” (II,IV,V, pg. 569).

En cuarto lugar, y en consonancia con todo lo anterior, la importancia de este espacio viene dado también por su capacidad para actuar como un personaje más en la obra, reforzando el planteamiento que venimos haciendo. Así, el espacio puede ser un actante en la obra, tanto por su valor de acción como por su capacidad actoral, por este motivo tiene una vocación actancial, tan definida como aparece en estos capítulos y en torno al espacio de las Micaelas, además de otros capítulos que ya hemos mencionado.

En consonancia con la idea de castillo-fortaleza-prisión, Galdós crea las siguientes visualizaciones: “Como la iglesia estaba aún a medio hacer, el culto se celebraba en la capilla provisional, que era una gran crujía baja, a la izquierda de la puerta.

En el arreglo de esta crujía(7) para convertirla en templo interino(...) cerca de la puerta había una reja de madera que separaba el público de las monjas los días en que el público entraba(...) A la derecha de la nave había dos puertas, una la sacristía y otra del coro(...) Es bonita la casa(...) El piso era de baldosín, bien lavado y frotado(...)y vio desaparecer a su amada... por la puerta aquella pintada de blanco, que comunicaba la sala con el resto de la religiosa morada. Era una puerta como otra cualquiera; pero cuando se cerró otra vez, parecióle al enamorado chico cosa diferente de todo lo que contiene el mundo en el vastísimo reino de las puertas(Maxi). Alejándose hasta más allá de la acera de enfrente, y subiendo a unos montones de tierra endurecida, se veía, por encima de la iglesia en construcción, un largo corredor del convento, y aún se podían distinguir las cabezas de las monjas o recogidas que por él andaban. Pero como la obra avanzaba rápidamente, cada día se veía menos. Observó Maxi en los días sucesivos que cada hilada de ladrillos iba tapando discretamente aquella interesante parte de la interioridad monjil...Llegó un día en que sólo se alcanzaban a ver las zapatas de los maderos(...)y al fin la masa constructiva lo tapó todo.

Y en todo lo que la vista abarcaba un sentimiento profundísimo de soledad expectante.” (II,V,III, pgs.592-602).

Nos hemos permitido una cita tan amplia por recoger la actancialidad tanto de la puerta como del muro. Actancialidad que refuerza la idea de la separación de Maxi y Fortunata, la incomunicación de Fortunata en la fortaleza y la invulnerabilidad del espacio. El espacio actúa como un personaje: “...y al fin la masa constructiva lo tapó todo...” (II,V,III,pg.602). Como un gigante que engulle a su víctima dibuja Galdós este espacio. Esa fuerza actancial la hemos comentado anteriormente al referirnos a la violación del espacio en la casa que posteriormente van a tener Fortunata y Maxi, pero ahora aparece con más claridad.

Igualmente, el muro y la puerta simbolizan la represión. La puerta, corriente para el común de los mortales según comenta Galdós: “Era una puerta como otra cualquiera...”, adquiere también unas dimensiones gigantescas para Maxi: “...parecióle al enamorado chico cosa diferente de todo lo que contiene el mundo en el vastísimo reino de las puertas...” (II,V,I,pg.596). La puerta se va cerrando poco a poco y se llena de la misma significación que el muro.

En el capítulo siguiente se vuelve a reforzar la misma idea de la cerrazón. El espacio actúa con más vigor, se va cerrando palmo a palmo hasta constituir un bloque homogéneo. Galdós cambia ahora la perspectiva de la descripción, de dentro hacia afuera, mientras que en el capítulo anterior era de fuera hacia dentro correspondiendo con el

punto de vista de Maxi, ahora se corresponde con el de Fortunata y cambia la vivencia: “Cada día, la creciente masa de ladrillos tapaba una línea de paisaje. Parecía que los albañiles, al poner cada hilada, no construían, sino que robaban(...) el panorama iba desapareciendo como un mundo que se anega. Hundiéronse las casas del paseo de Santa Engracia, el Depósito de aguas, después el cementerio(...) Llegó un día en que las recogidas se alzaban sobre las puntas de los pies o daban saltos para ver(...) Por fin la techumbre de la iglesia se lo tragó todo.” (II,VI,IV,pg.619-20).

Poco antes de esta imagen tan lograda por Galdós nos ofrece de nuevo la idea del mar. El narrador comenta: “Desde el corredor alto se veía(...)y el admirable horizonte que parece el mar, líneas ligeramente onduladas, en cuya aparente inquietud parece balancearse, como la vela de un barco...” (II,VI,IV,pg.619). El mar es el espacio que representa la vida, opuesto al convento que simboliza la represión, la falta de libertad, la muerte simbólica del ser anterior que tiene que transformarse en el interior de sus paredes, como ya hemos comentado.

En el convento va a dominar un mundo sensorial del cual nos va anticipando el narrador algunas vivencias. Tras el alzamiento del muro ya no se ve el exterior, pero prevalece, sigue vivo, a través de distintos sonidos, como el tiqui, tiqui del taller de canteros, el tambor que ameniza el Tío Vivo y los picapedreros: “Pero si ya no se veía nada, se oía, pues el tiqui tiqui del taller de canteros parecía formar parte de la atmósfera que rodeaba el convento. Era ya un fenómeno familiar, y los domingos, cuando cesaba, la falta de aquella música era para todas las habitantes de la casa la mejor apreciación de día de fiesta. Los domingos, empezaba a oírse desde las dos el tambor que ameniza el Tío Vivo y balancines que están junto al Depósito de aguas. Este bullicio y el de la muchedumbre que concurre a los merenderos de los Cuatro Caminos y de Tetuán, duraba hasta muy entrada la noche.” (II,VI,IV, pg. 620).

El contraste entre represión y liberalización en torno a la puerta, como símbolo de esta dialéctica, vuelve a ser significativo en relación al personaje de Mauricia la Dura. En la siguiente escena se ven reflejados todos los elementos que venimos comentando: “(Mauricia) Entró por la puerta pequeña que comunica el patio con el largo pasillo interior del edificio(...)llegó palpando paredes a la puerta de la capilla(...)la llave no estaba puesta(...) desplomándose en el umbral de la puerta, e inclinando la cabeza se durmió. Aletargada profundamente, Mauricia hizo lo que no había podido hacer despierta, y prosiguió la acción(...)pudo abrir la puerta.” (II,VI,IX,pg.645-46). Tras esta acción Mauricia borracha consigue que la expulsen del convento, es decir, que se abra la puerta definitivamente, y, a su vez, que se cierren y no se

vuelvan a abrir para ella: "...ponedla ahora mismo en la calle(...) Se le franquearon todas las puertas, abriéndolas de par en par(...) Salió triunfante(...) Cuando vio la calle, sus ojos se iluminaron con fulgores de júbilo." (II,VI,X,pg.654-55). Tras la puerta está la liberación, una liberación ridiculizada, carnavalizada. Reforzada esta idea por la escena de los barrenderos: "...pasó por junto a varios chicos, barrenderos, que estaban sentados en sus carretillas con las escobas en la mano(...)poniéndose en marcha con las carretillas por delante y las escobas sobre ellas, siguieron de tras de Mauricia, como una escolta de burlesca artillería, haciendo un ruido de mil demonios y disparándole bala rasa de groserías e injurias." (II,VI,X,pg.655-56).

Unido a la puerta están las llaves que, como señala F. Caudet (1992, pg.613, n.80), abren un proceso de autoconocimiento y liberación; abren las puertas de la autoafirmación, de la rebeldía y de la muerte. Las llaves tendrán en las vidas de Mauricia y Fortunata una significación pareja: "En aquel instante apareció en la sala una figura extraña. Era Sor Marcela(...)traía en su mano derecha una gran llave..." (II,VI,II,pg.613). Esta gran llave, en este caso de una gran fortaleza, recuerda a la otra gran llave que ya hemos analizado en relación a la Cava de S. Miguel nº 11. Recuperamos aquí la cita anterior para establecer así la analogía entre las dos llaves: "En cuanto vio venir a su sobrina, cogió (Segismunda) de encima de la mesilla una llave enorme, que parecía la llave de un castillo." (IV,III,VII,pg.395).

La puerta de la casa, en la calle Sagunto, tiene en común con esta otra puerta de las Micaelas que separan dos mundos. En el piso de la calle Sagunto, a un lado, se encuentra Juanito acechante y, al otro lado, Fortunata casada y por tanto comprometida con Maximiliano Rubín. La puerta de las Micaelas separa, por un lado, a una Fortunata resignada, que se ha introducido por propia voluntad en un espacio de iniciación que implica un rito de sumisión y de contención, y, al otro lado de la puerta, se encuentra un Maximiliano abandonado, separado, frente a un espacio que no puede transgredir.

Esta separación de dos mundos la volvemos a encontrar en torno a la puerta en la casa de Juanito y Fortunata, al final de la escena. En esta ocasión entra por ella Juanito y sale Feijoo, poco antes de que Juanito Santa Cruz abandonase a Fortunata, como señal premonitoria de un cambio de amantes: "Pensando de este modo, había llegado a la casa de su querida, y en el momento de poner la mano en el llamador, un hecho extraño cortó bruscamente el hilo de sus ideas. Antes de que llamara, se abrió la puerta, dando paso a un señor mayor, de muy buena presencia, el cual salió, saludando a Santa Cruz con una cortés inclinación de cabeza. La misma Fortunata le había abierto la puerta y le despedía.

Juan entró. La salida de aquel señor le produjo en un instante dos sentimientos distintos que se sucedieron con brevedad. El primero fue algo de enojo, el segundo satisfacción de que el caso le proporcionase un buen apoyo para el rompimiento que deseaba...” (III,III,I,pg.76).

En La febre d'or encontramos también esta importancia del espacio de la puerta, fundamentalmente en el último capítulo de la novela, el XIV de la segunda parte. La puerta separa dos mundos, el de la vigilia y el de la locura. Al mundo de la vigilia se incorpora Bernat procedente de Nueva York, junto a Delfineta y Francesc: “S’obrí, finalment, la porta, i en Bernat es trobà cara a cara amb el negret Panxito...Però ni temps tingué l’home d’arribar a la porta, que es veié ja, davant, la Delfineta, molt més dona, molt més fresca, verament transformada pel matrimoni.” (II,XIV,pg 465-66). Al otro lado de la puerta se encuentra Foix enloquecido. El espacio se ha transformado en un refugio: “...fa vuit dies que no el podem arregar del quarto, y allí menja, y allí dorm, y allí es migra a les fosques, sense escoltar els nostres precs ni els consells dels metges, y fent-nos consumir a tots.” (II,XIV,pg.467). La puerta es el espacio que separa ambos mundos.

El final de Foix, como observaremos, tiene una gran similitud con el final de Maximiliano Rubín. Ambos se encierran en una habitación en circunstancias muy parecidas, aspecto que hemos considerado desde el símbolo del espacio uterino, de un claustro materno, el cual conlleva una renuncia al mundo externo: “A la semana siguiente Ballester salió de la botica de Samaniego(...) Doña Lupe le rogó varias veces que fuese a ver a Maximiliano, que continuaba encerrado en su cuarto, y le daban la comida por un tragaluz, no atreviéndose a entrar ni la señora ni Papitos, porque los aullidos que daba el infeliz eran señal de agitación insana y peligrosa. Segismundo fue el primero que penetró en la estancia, sin miedo alguno, y vio a Maxi en un rincón, hecho un ovillo, con más apariencias de imbecilidad que de furia, demudado el rostro y las ropas en desorden.” (IV,VI,XVI,pg.536).

Señalábamos que Fortunata ingresa en el convento con un afán de transformación de sí misma. Este sentido del cambio que representa el espacio de las Micaelas conlleva un rito de iniciación asociado al elemento material del agua y la limpieza. Limpieza exterior y limpieza interior. Esta asociación entre transformación y agua ya nos la ofrece Galdós desde el comienzo de la novela, cuando reaparece Fortunata en boca de Villalonga, hablando éste con Juanito le dice: “Pero no tienes idea de su transformación. ¡Vaya un cambiazó! Está guapísima, elegantísima...la metamorfosis es completa. Agua, figurines, la fácil costumbre de emperejilarse; después seda, terciopelo, el sombrerito.”(I,XI,I,pg.432-434). Posteriormente, cuando Maxi le da las monedas de oro y plata a Fortunata, comenta el narrador: “Fortunata

tenía vivos deseos de mejorar su personalidad, es decir, de adecentarse y pulirse.”(II,II,I,pg.481). Pulirse está unido a la idea de limpieza, tanto exterior del cuerpo, como el interior de su personalidad. Esta idea aparece constantemente unida al convento. Veremos a continuación algunas citas que así lo demuestran, todas ellas pertenecientes al capítulo titulado: Las Micaelas por dentro: “Era sor Natividad vizcaína, y tan celosa por el aseo del convento que lo tenía siempre como tacita de plata.”; “Más le agradaba (a Fortunata) que la mandaran lavar, brochar los pisos de baldosín, limpiar las vidrieras y otros menesteres propios de criadas de escalera abajo”; “y en ciertos días solemnes se hacía limpieza general y se ponía toda la casa como una plata”; “tales prodigios de limpieza...se podía comer en el suelo”. Dentro de esta línea isotópica referida al agua y con ello la limpieza, también hay referencias a la limpieza en el interior del personaje o el concepto de mundo interior del personaje: “Estaba ya su alma más limpia que una patena...” (II,VI,I,pg.606 y ss.).

Partiendo de las distintas consideraciones que hace J.E.Cirlot sobre el simbolismo que rodea al agua, entre ellas, y como parte de un inconsciente colectivo, destacamos la siguiente apreciación: “...las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, fons et origo, que se hallan en la procedencia de toda forma o creación...Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa de creación y destrucción...” (Cirlot, J.E., 1988, pg.54-55). Además de este símbolo el texto encierra otro significado: las aguas, además de limpieza, implican purificación, limpieza de la culpa. La limpieza es moral y el rito del agua, presente en todo el espacio, simboliza la purificación, no sólo para Fortunata sino para todas las Filomenas que son mujeres sujetas a corrección. El proceso de purificación de la culpa se realiza históricamente a través del fuego o del agua. El fuego elimina, hace desaparecer mientras que el agua limpia, transforma. La culpa es considerada, como señala M. Eliade, como la consecuencia de un extravío con relación a la norma, y de aquí se desprende la necesidad del sufrimiento -que en nuestra novela llega hasta la muerte- (Eliade, M., 1994, pg.92). El agua, como la define L. Dufour, es un símbolo significativo para el culto y la tradición cristiana (Dufour, L., 1988, pg.76), lo que se vincula a la vida del convento de las Micaelas. Aglutina tres elementos importantes:

- Vida: sin ella la tierra estaría desierta, habría hambre y sed.
- Muerte: inundaciones devastadoras.
- Purifica a las personas y a las cosas de las manchas contraídas.

El agua, instrumento de limpieza física, es con frecuencia símbolo de pureza moral. Encontramos en la Biblia algunas citas que ilustran esta concepción: “El agua bienhechora: ésta no es sólo poder

de vida, sino que es también lo que lava y hace desaparecer las impurezas.(cf. Ez 16,4-9; 23,40)", "El pecador que abandona sus pecados y se convierte es como un hombre manchado que se lava.(Is 1,16)", "...asimismo Dios "lava" al pecador, al que perdona sus faltas.(Sal 51,4)"; "...por el diluvio "purificó" Dios la tierra exterminando a los impíos. (cf. 1Pe 3,20s).

El ritual judío prescribía numerosas purificaciones por el agua: el Sumo Sacerdote debía lavarse para prepararse a su investidura (Éx 29,4; 40,12) o al gran día de la expiación (Lev 16,4.24); había prescritas abluciones por el agua si se había tocado un cadáver (Lev 11,40; 17,15s), para purificarse de la lepra (Lev 14,8s) o de toda impureza sexual (lev 15). Estas diferentes purificaciones del cuerpo debían significar la purificación interior del corazón.

Este deseo de transformación, por otro lado imposible de alcanzar en base a la limpieza del espacio corporal y material, sufre un quiebro a partir del encuentro de Fortunata y Jacinta en el convento, y primer encuentro material de los dos personajes en la novela, porque estos personajes están confrontados desde el inicio de la obra. Este encuentro está marcado principalmente por lo sensorial, es decir por la mirada. A partir de que Fortunata ve a Jacinta manifiesta un fuerte deseo por cambiar, por ser otra mujer: "Era un deseo ardentísimo de parecerse a Jacinta, de ser como ella, de tener su aire, su aquel de dulzura y señoría...quería ser Jacinta(...)tener por las noches ensueños en que la señora de Santa Cruz aparecía en su cerebro con el relieve de las cosas reales. Ya soñaba que Jacinta se le presentaba a llorarle sus cuitas(...)que transmigraban recíprocamente, tomando Jacinta el exterior de Fortunata y Fortunata el exterior de Jacinta(...)despierta seguía imaginando desvaríos del mismo sino de mayor calibre(...)después soñaba que era ella la esposa y Jacinta la querida del tal (Juanito), unas veces abandonada, otras no. La manceba era la que deseaba los chiquillos y la esposa la que los tenía." (II,VI,VI, pg. 625-31).

Detrás de este deseo de transformación, de suplantación, ocurre una escena de tipo onírico-simbólica con un fuerte componente ideológico que establece un principio de realidad enmarcado en un orden social inamovible: una "idea blanca" (II,VI,VII, pg. 634) sale de la custodia (Dios), coloca las cosas en su sitio, establece la verdadera identidad de Fortunata que acaba con ese deseo de ser Jacinta, así lo reflejan las siguientes palabras: "¿Crees que estamos aquí para mandar, verbi gracia, que se altere la ley de la sociedad sólo porque a una marmota como tú se le antoja? El hombre que me pides es un señor de muchas campanillas y tú una pobre muchacha. ¿Te parece fácil que Yo haga casar a los señoritos con las criadas o que a las

muchachas del pueblo las convierta en señoras? ¡Qué cosas se os ocurren, hijas!" (II,VI,VII, pg. 634-35).

La síntesis de toda esta dialéctica aparece desde un criterio de realidad que adopta el personaje: Fortunata acaba por desear la muerte de Jacinta por ser inalcanzable para ella, por un lado, y, por otro lado, con la confirmación de su casamiento con Maxi pese a que "...físicamente el apreciable chico le desagradaba...". "Lo que había crecido y fortaleciéndose en su pensamiento era la conveniencia de casarse para ocupar un lugar honroso en el mundo..." (II,VI,V, pg.626) y salir del laberinto. El espacio resulta así un claro continente del proceso de sumisión, contención y liberación.

Sumisión por su adaptación a la vida del convento y al fin último de cambiar, de transformarse. Contención como consecuencia de lo anterior; Fortunata está contenida, el conflicto entra en un tiempo de nadie. Y por último liberación, que fracasará rápidamente; liberación del laberinto, de la angustia del no ser en cuanto a identidad que se resuelve al salir del convento como señora de Rubín. De este cambio se hace eco el espacio, se produce una renovación espacial, una transformación con la nueva casa: "...un cuarto precioso en la calle de Sagunto, cerca de su tía(...)con criada(...)vistas muy buenas. Como que del balcón del gabinete se alcanzaba a ver un poquito del Depósito de aguas; papeles nuevos, alcoba estucada, calle tranquila, poca vecindad, dos cuartos en cada piso, y sólo había principal y segundo." (II, VII, I, pg. 658).

Los dos capítulos de las Micaelas son significativos también por la estructura que tienen. El primero se denomina Las Micaelas por fuera y el segundo Las Micaelas por dentro. Evidentemente el primero trata del espacio que envuelve el convento y de la construcción de éste; es donde encontramos el valor actancial del espacio. El segundo trata de la vida interior en el convento: los dormitorios; los talleres; la presencia significativa, tanto en estos capítulos como en el resto de la novela, de Mauricia la Dura; la referencia igualmente a los huevos, de los que ya hemos destacado su importancia en esta tesis; la presencia de los Santa Cruz en el convento; la limpieza y las ensoñaciones de Fortunata.

Tras esta retahíla que define esa interioridad queríamos destacar un hecho que creemos significativo al abordar la espacialidad narrativa, y es la valoración a la que podemos llegar partiendo de lo manifiesto y evidente hacia un nivel de mayor abstracción, de lo concreto hacia lo abstracto. Con todo esto queremos significar otro valor que guardan estos dos capítulos y es que encierran toda la significación de la novela. Es la visión externa e interna del núcleo dramático de la obra.

El conjunto de los personajes, sin estar presentes, lo están en la interioridad de Fortunata: Juanito, Maxi, Jacinta,... Lo están también desde esa visión tan simbólica de los nidos de gallinas que enlaza con la escena de la Plaza Mayor, donde se produce el primer encuentro de Juanito y Fortunata. Ahora se va a producir el primer encuentro de las dos gallinas: Fortunata y Jacinta, la clueca y la ponedora. Aún no hay huevos, será más tarde: “La faz napoleónica lívida y con la melena suelta, volvió a asomar en la reja a la caída de la tarde. Y sor Marcela pasó repetidas veces por delante de la cárcel, volviendo a registrar los nidos de las gallinas, por ver si tenían huevos...” (II, VI, III, pg.615). Que Jacinta es la gallina clueca queda demostrado a lo largo de la novela, cuando busca al supuesto hijo de su marido con Fortunata y lo presenta en la familia; y al final de la obra, antes de morir Fortunata, ésta le deja encomendado el hijo real de ambos a Jacinta.

Esta dialéctica entre ponedora y clueca aparece también referida a través de un sueño de Fortunata: “Después soñaba que era ella la esposa y Jacinta la querida del tal (Juanito), una vez abandonada, otras no. La manceba era la que deseaba los chiquillos y la esposa la que los tenía.

- Hasta que un día...me daba tanta lástima que le dije, digo: <<Bueno, pues tome usted una criatura para que no llore más>>(...)yo paría un chiquillo todos los años, y ella(...)ni eso...” (II,VI,VI, pg. 631). Esa agilidad de parir un chiquillo por año permite asociarlo con los huevos de las gallinas. Unido a todo esto está la presencia, desde el interior de Fortunata y desde el exterior, en sus paseos hasta el convento, de Maximiliano Rubín.

Hay que destacar también, como otro de los personajes significativos en las Micaelas, a Mauricia la Dura; personaje anticipador, en parte, de los acontecimientos que le van a ocurrir a Fortunata. Por otro lado, es un personaje que transgrede todos los límites que va encontrando y que, como Fortunata, es castigado y muere, es el sentido trágico del destino transgresor.

Así, se observa cómo el espacio, las Micaelas por fuera y por dentro, remiten a una interioridad en la obra. El espacio se difumina como tal para entrar en un nivel de significación dramática.

En La febre d'or no existe un espacio como el de las Micaelas en Fortunata y Jacinta, aunque Oller sí hace expiar sus culpas a Gil Foix por su relación con Mimí en París, pero lo hace a través del espacio de la cama, espacio que tiene un doble sentido. Por un lado, representa la ruptura entre Gil Foix y Catarina, al deshacer la cama matrimonial y situar a cada personaje en una cama distinta; por otro lado, Foix atraviesa una larga enfermedad en la cama a partir de la cual queda condonada su culpa y se reconcilia con su mujer. La cama representa

así el espacio de purificación moral al que está sometido Gil Foix (capítulos 6 y 10 de la segunda parte).

III.3.- NOTAS

1.- Tomamos los conceptos de metáfora simbólica y el de desarrollo independiente del símbolo del profesor C. Bousoño, en sus clases de doctorado, impartidas en la Universidad Complutense de Madrid, 1995, bajo el título: Hacia el Surrealismo.

2.- Encontramos numerosos ejemplos de estas escenas en los capítulos VIII y X de la primera parte.

3.- Tal y como hemos señalado: “La necesidad de establecer una correspondencia entre la historia y el medio ambiente y los efectos que pueden deducirse de esta correspondencia, han sido desde hace mucho tiempo reconocidos por los novelistas, mientras que las nociones de “descripción” y, más en general, “espacio” narrativo han sufrido numerosos avatares. En las novelas del XVII, la descripción de los lugares adquiere tal importancia que ya no puede considerarse un simple telón de fondo.” (Bourneuf, R. y Ouellet, R., 1983, pg 129-131).

4.- La vuelta a los textos clásicos de Balzac y Zola se ha hecho a partir de los planteamientos del profesor F. Caudet, en su conferencia Realismo y Naturalismo en España: influencias europeas y características propias, pronunciada el 3 de diciembre de 1996 en el I.E.S. Beatriz Galindo de Madrid, dentro del curso: La literatura española y su contexto universal: S. XVIII-XX.

5.- R. L. Utt en << “El pájaro voló”: observaciones sobre un leitmotiv en Fortunata y Jacinta>>, Anales Galdosianos IX (1974), encuentra una clara conexión simbólica con la descripción de la Cava de San Miguel: Fortunata, ave común a los ojos de la buena sociedad madrileña, quedará ahogada y hecha víctima por esa sociedad.

A. M. Gullón plantea la conexión entre huevo e hijo en <<The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in Fortunata y Jacinta>>. Anales Galdosianos IX (1974): Fortunata volverá a la Cava para empollar, al final de la novela, un huevo; es decir, para dar a luz a un hijo de Juanito. A la vez, como las gallinas, con las que se nos ha dicho antes que Fortunata, una “madrileña del pueblo”, tenía “cierta semejanza”, será igualmente sacrificada. La casa de la Cava, que pudo haber sido un castillo de amor se convierte en prisión en la que será inmolada.

Citas tomadas de F. Caudet (1992, pgs. 374 y 386).

6.- Oller crea una distinción semántica entre casa y piso que trasciende lo meramente espacial. Casa connota una identidad social más apropiada a la alta burguesía, la casa de Foix; mientras que piso identifica un estrato social más modesto. Nos sitúa así en una dimensión ideológica del lenguaje.

7.- Recordemos que crujía denomina también el espacio que va de popa a proa en medio de la cubierta de la embarcación. Podemos asociar, por tanto, la imagen de las Micaelas a una embarcación en

medio del mar, como hemos mencionado anteriormente y como Galdós viene a dar a entender por otro lado.

IV.- ESPACIO DE ENCUENTRO

IV.1.- INTRODUCCIÓN

Se define, inicialmente, este espacio por su capacidad para aglutinar a un colectivo de personajes en la novela. Este colectivo puede ser heterogéneo, como por ejemplo la Plaza Mayor en Fortunata y Jacinta o el Liceo en La febre d'or, ya que engloba a personajes de diferentes categorías: social, cultural, ideológica, política... También puede ser homogéneo, cuando los personajes participan de la misma categoría; es el caso de Pedralbes en La febre d'or o la Corrala de la calle Mira el Río en Fortunata y Jacinta.

Pedralbes es el espacio privilegiado de la nueva burguesía enriquecida por la especulación, y la Corrala representa la focalización igualmente sobre un solo elemento, en este caso la clase popular que

constituye el infierno social, ya mencionado anteriormente. Ambas focalizaciones homogéneas -burguesía-proletariado- son representativas de uno de los elementos más significativos en cada novela: La febre d'or y el burguesismo; Fortunata y Jacinta y el populismo. La comparación de estas dos novelas nos lleva a una bipolaridad, ya señalada anteriormente, y que ahora podemos señalar también sobre dos personajes que centran el sentido de cada novela: Foix y Fortunata. Lo masculino y lo femenino son elementos dominantes, lo masculino en La febre d'or y lo femenino en Fortunata y Jacinta.

La febre d'or es la novela de lo masculino, entre otras razones porque los personajes principales sobre los que gira la obra son hombres: Foix, Eladi, Francesc, Bernat, Jordi... Los personajes femeninos ocupan un segundo plano, son personajes más cosificados, menos autónomos. Esto está relacionado con lo que afirmábamos en la primera parte de la tesis, es decir, el carácter de aventura unido a las acciones de Foix y el sentido de creación que hay en torno a él. Opuesto a esto está, en parte, Fortunata y Jacinta, que es una novela de mujeres. Es decir, una novela donde el mundo dominante es el femenino y en la cual los personajes masculinos más destacados, Juanito Santa Cruz y Maximiliano Rubín, son fantoches y débiles, perdedores en una dialéctica que no entienden, ni pueden asumir. La mujer, en algunas obras de Galdós, es el personaje auténtico, portadora de la aventura y la creación.

Aunque la dimensión social del ser humano también está en la casa (lo individual y familiar: primeros aprendizajes sociales del individuo) y en la ciudad (lo colectivo), hemos pretendido dar otra dimensión al espacio social, diferenciándolo del espacio de la ciudad, por encerrar este último todo lo que podemos englobar en el término de cultura urbana: desde una ciudad en plenos cambios urbanísticos hasta el valor social del espacio, ajeno todo ello a los aspectos vivenciales de una colectividad que es lo que denominamos espacios de encuentro: el encuentro humano colectivo. La ciudad es el paradigma del espacio urbano, representa un plano más concreto en la novela, y se diferencia del espacio de encuentro, que implica una mayor abstracción.

Este espacio de encuentro, o espacio social, abarca en La febre d'or: el Liceo, el Hipódromo y Pedralbes; en Fortunata y Jacinta está integrado por la Corrala de la calle Mira el Río y la Plaza Mayor. El Liceo, el Hipódromo y la Plaza Mayor son espacios heterogéneos porque engloban a personajes de distintas condiciones sociales, con las diferentes connotaciones que ya hemos comentado anteriormente y seguiremos observando en cada novela. Y la fiesta de Giró en Pedralbes, así como la Corrala, son espacios homogéneos porque abarcan personajes de la misma condición social, en términos

absolutos. Aclaremos que no pretendemos tomar como único elemento medidor la clase social sino que, al establecerlo, encierra en sí mismo un conjunto de connotaciones culturales e ideológicas que se aprecian en cada novela y que pretenden abarcar a un colectivo de personas.

Además de esta división en espacios heterogéneos y homogéneos, también encontramos otra característica aplicable a los cinco espacios y es que son espacios cerrados y estratificados por grupos sociales:

- El Liceo es un espacio cerrado; a cada planta le corresponde una clase social diferente: "...el teatre sobreixia, ple d'expectació. Quart i quint pis estaven, feia ja dues hores, farcits, de gom a gom, de gent cansada d'esperar, que suava i es fonia.

Els músics joves i el diletantisme il·lustrat, exasperats per reclam, influïts per les teories wagnerianes, esperaven el tenor amb dents de llop(...) Dependents de botiga i d'escriptori, possessionats de les llotges de terç pis, duïen encara allí dents més esmolades i més perilloses, com són les de l'ignorant infatuat(...) Mentrestant, el pati, amb ses llotges, i les de primer i segon pis, anaven convertint-se en grans canastres de flors(...) tot aquell món elegant dava al conjunt un aspecte de distinció i riquesa enlluernador." (I,VIII,pg.108).

- El hipòdrom es un espacio circular-cerrado, estructurado. Cada grupo social tiene designado un lugar diferente e incomunicado, o difícilmente comunicado con el resto. Es un espacio literario porque el narrador utiliza la metáfora y el símil para describirlo, cargándolo de una mayor importancia literaria; igual ocurre con el Liceo. Montjuich es un barco desde cuya proa esquinada se divisa el mar y desde la popa, frente a la tribuna, el cementerio: "...un mar de tristesa... aquell Montjuïc tan verdós i alegre del cantó de llevant, no era allí sinó un embaràs lleig que amagava la vista de la ciutat amb sa massa pedregosa i erma i son perfil de nau monstruosa encallada al peu del mar, la popa enclotada entre l'arbreda, i el fort encastellat al cim de la desnivellada proa, amb sos murs escalonats, ses troneres, sa bandera, i son semàfor perfilant-se en la cortina violada del cel...l'ensorrament d'aquella popa li augmentava el neguit. Ell hauria volgut poder, de cop, alçapremar la muntanya i arruar-la mar endins, on no hagués destorbat la vista, i li hagués, sobretot, amagat aquell cementiri impertinent." (I,XVI, pg 217).

La novela, como ya hemos mencionado en otro momento, recrea el mito del Becerro de Oro y aquí volvemos a encontrarnos con este mismo planteamiento: "Era l'estrena de l'Hipòdrom. Barcelona, la Barcelona rica, es modernitzava: fos exòtica o no la festa, no volia privar-se d'aquella diversió aristocràtica que dona to a les grans ciutats del dia...ni menys encara creia ningú en la utilitat de criar cavalls-

llagostes que llancen els joqueis per les orelles, com no sigui per jugar-nos els diners i distreure amb quelcom de nou l'esperit, mortificat per les tristors de la vida.”(I,XVI, pg.216).

Ya hemos propuesto la interpretación de la novela desde la clave de la metáfora de una obra de teatro. En el presente capítulo vemos reforzado este planteamiento que podemos resumir de la siguiente manera: nadie ayer, hoy encumbrados; todo se va haciendo: el espacio, los personajes... Nada es, todo se hace y todo acaba, es decir, se levanta el telón, vemos la obra, ésta acaba y se baja el telón: “Creu-me, Ramon, creu-me: t’has de ficar a la Borsa: nomès allí es guanyen diners. ¿Que no ho veus, quants que ahir eren desconeguts arriben avui encumbrats dalt d’aquells cotxes?” (I,XVI,pg.220).

La estructuración social del espacio aparece en torno a tres clases de público:

- a) Del lado del mar: zona libre en la que se encuentra el mundo elegante.
- b) Por el lado de tierra, desde donde se escuchan los bramidos de la locomotora, se encuentra la gente de “*mediano pelaje*”, es decir, la tribuna de público.
- c) En la parte opuesta de la pista: una tercera clase de público, más numeroso y modesto, se tostaba apoyando en la barrera, de cara al sol.

“Dames i noies, ricament vestides de colors clars, baixaven d’un salt, obrien les llampats ombrel·les, i, de bracet amb els cavallers disfressats de sportsmen amb levites grises i barrets de copa d’igual color, la corretja de les ulleres encreuada al pit, la targeta d’entrada penjant del trau, travessaven corrent la dallada pista per arribar al clos de lliure circulació i reunir-se amb el món elegant que ja hi formiguejava. De l’altra banda, del cantó de terra, cada cinc minuts, després d’un bram de locomotora, una gentada de mitjà estament s’empenyia sorollosa per l’ombra perfumada dels fruiterars a guanyar altres portes, a escalar a corre-cuita la tribuna del públic. I allà lluny, passat el braç oposat de la pista, una tercera classe de públic, més nombrós i modest encara, negrejava recolzat a la barrera, de cara al sol, mentre que, pel cantó de migdia, gran espessedat de cotxes de plaça, tartanes, carrets i òmnibus atrotinats, tot un viver de fuets daurats pel sol, tot un poble encastellat damunt les cobertes i imperials, tapava la vista del mar, on enfonsava sa cantelluda proa el Montjuïc.” (I,XVI,pg.215).

A cada grupo le corresponde un conjunto de conductas características que constituyen su universo social y, a su vez, estos elementos que podemos definir como constituyentes de una deixis social, distinguen a las personas y constituyen muros infranqueables:

“Segons les classes, segons els genis, segons els sexes, es parlava de tot: de Borsa, de política, de negoci, del Líric, del Liceu...”

Aquí tothom hi ve vestit, empolainat...amb aquests cotxes, filla!, amb aquests troncs, aquests tiros de quatre cavalls!...Allí, no hi havia a penes cap senyora: donotes vestides de xula, el jovent de la bona societat fent el xulo, amb l'hongot, la pavera, abretolant-se tant com poden, picant amb els bastons, cridant, renegant com carreters...” (I,XVI,pg.218).

Esos adverbios, aquí-allí, marcan la frontera y constituyen espacios cerrados e incomunicados. Tan sólo a cierto tipo de personajes se les permite cohabitar en los distintos espacios, fundamentalmente a los artistas y escritores. Así lo refleja Oller, y aprovecha para criticar el papel de los escritores en la Renaixença catalana, a través de la figura del Sr. Monfar, dejando en evidencia también la incultura y falta de humanismo de los nuevos ricos, que les lleva a comprar los cuadros por metros o a confundir un novelón como si fuera un libro de historia: “...el senyor Monfar, un senyor alt, apergaminat, pelat de cap, vellet venerable, historiador distingidíssim, escriptor conscienciós, que, darrera de les investigacions històriques i de ses publicacions mal venudes, lluny d'avençar ni un ral, havia de vendre per pagar deutes i menjar-se els residus.” (I,XVII,pg.234).

- La Plaza Mayor y alrededores: la zona colindante con la Puerta del Sol pertenece a un estamento social más alto que la situada hacia la Cava de S. Miguel. Dentro de esta segunda zona hay una clara distinción entre los sótanos y ático, pertenecientes a un nivel más bajo que los pisos intermedios, más acomodados socialmente. La plaza está asociada a un espacio cuadrado y cerrado.
- Pedralbes es el espacio aglutinador de un mismo grupo social. Combina espacio cerrado y abierto, unido a la fiesta que se celebra allí.
- La Corrala es un espacio cuadrado y cerrado; aglutina el estrato social más bajo. Se puede asociar a la plaza.

El círculo y el cuadrado son las figuras plásticas dominantes con alusiones ópticas, es lo que Forster denomina el <<pattern>>, el diseño espacial que elaboramos a partir del espacio (Baquero, M., 1989, pg.84).

IV.2.- ENCuentro Humano Colectivo: Festivas Carnavalesca

La festività carnavalesca, como forma metafórica, ya la hemos planteado a lo largo de esta tesis, tanto en el capítulo de la ciudad como en el de la casa, pero ahora es cuando cobra mayor expresividad. Esta metáfora del carnaval se teje desde distintos aspectos que vamos a ir analizando minuciosamente, y que señalados esquemáticamente son: la figura del diablo, el infierno social y el sentido de la fiesta.

La figura del diablo la encontramos en La febre d'or, magistralmente construida, a través de una estructura en paralelo formada, por un lado, por la reposición operística de Faust en el Liceo, y, por el otro, con la cita entre el diablo de Eladi y Blanche. Oller hace coincidir los dos elementos en la novela alcanzando un resultado sorprendente, a partir de la identidad Eladi-Faust-Mefistófeles y de Blanche-Margarita.

Siguiendo la trama de la novela, en el Liceo se estrena la ópera "Faust"; dejamos de momento de lado los preámbulos del capítulo para centrarnos en la figura de Fausto y Mefistófeles: "S'aixecà el teló, començà el pròleg, i allà al fons d'una habitació gòtica i fosca, entre grans llargardaixos, serptes, llibrots de pergamí, alambins i caps de mort...El vell Faust s'aixecà, obrí la finestra, contemplà amb enveja el jovent que passava pel carrer... El vell Faust seguí planyent-se de la seva sort, renegant de tot, cridant, en mig de son desesper, el demoni. I entre flamarades, roent de cap a peus esprimatxat i cantellut, sorgí de sota terra Mefistòfeles... Faust, a la llum d'una copa de foc, contemplà embadalit l'aparició de Margarida, ideal de sos somis; acceptà l'oferta, firmà el lliurament de la seva ànima al demoni, i de sobte es tornà jove... Masini, el Faust rejuenit, aparegué entre el poble, que cantava i ballava, cercant amb ansietat la ideal Margarida, que venia travessant la plaça, casta i pura com un àngel, rossa com una aroma. amb el devocionari a les mans, la humilitat al front, la virginitat als ulls, als llavis, al contorn general de sa figura i en son posat. El diable, amb tota intenció, contenia l'enamorat Faust pel braç, el feia glatir. Per fi el solta; l'empeny: -Vés-hi: és teva. -Torna a dominar a la sala un silenci de desert. El jove Faust reté sos passos a mesura que s'atansa a l'angelical Margarida. La seràfica tímidesa de l'amor pur lliga sos moviments..." (I,VIII,pg.111-115).

Esta combinación de Fausto (1) y diablo la asocia Oller con Eladi, a través de la cita que éste ha montado con Blanche. El diablo se encuentra en el interior de Eladi, que sufre, en el Liceo, un proceso de vacilación sobre si asistir o no a la cita con Blanche (recordemos que también corteja a Delfineta). Es el diablo moral el que maneja el autor, y con el que construye igualmente el personaje, el aspecto negativo,

infernall de la funció psíquica liberada. Eladi vence, en un principi, su diable interior y no se somete a la maldad del demonio, aunque acabará sometiéndose y por ello castigado al final de la novela, así nos lo describe Oller: “L’Eladi està roent de goig. La francesa i la cita li han fugit de la memòria.

I, mentrestant, mademoiselle Blanche, a casa en Foix, tota endreçada i commosa, assaboreix debades l’esperança de la promesa entrevista, asseguda a la saleta de pas, fent com que llegeix... l’ enamorada es sobresalta; sos ulls, a l’aguait, llisquen més que mai per damunt d’unes lletres que no diuen res; el cor li bat amb força. Tant se val! L’estimat no compareix... I el temps avança, s’esblaima el dubte, el desengany guaita, els ulls de la noia aparten la mirada d’aquell espectre farreny. Toquen les dotze. Ella s’aixeca dolorida, plorosa, tota angoixada, no sap si de ràbia o de tristesa; es tanca a la cambra, es fica al llit... Al mateix temps, al Liceu, l’encisada Margarida cau vençuda per l’amor en braços de son seductor, l’Eladi aplaudeix rabiosament aquella diabòlica conjunció de dos esperits candorosos sotmesos a la maldat del dimoni...” (I,VIII,pg.116-117).

A Blanche, que apareix descrita com: “l’alta, frescota i rossa institutriu, que venia ja neta i estirada, llisos i esponjats sos cabells d’or que dava gust.” (I,VI,pg.88), Oller la fa coincidir, en certs aspectes, amb la Margarita de Fausto, la dona angelicata. Estos aspectes son: dona esbelta de llargs cabells rubios (típic literari del cabell rubi); símbol de l’amor pur, aspecte que apareix més subratllat amb el seu suïcidi per amor; la passió amorosa.

Se construeix així una estructura en paral·lel entre Fausto-Margarita i Eladi-Blanche, el seu eix central o punt de trobada és el diable, diable exterior -Mefistófeles- i diable interior -moral-.

La figura del diable i el infern apareix també, en la dimensió social, en la Corrala de la carrer Mira el riu, en Fortunata y Jacinta, i en Montmartre i els barris populars de Barcelona, en La febre d’or. Se constitueix així el infern social en un espai comú a les dos novel·les.

Montmartre se configura com un espai carnavalesc per el seu caràcter de transgressió, com ho demostra esta descripció: “El Montmartre, el Montmartre, la capital de la capital, la pàtria de la paradoxa i de la befa, on, rebentats de lluitar o enervats pel vici, cada nit disputen, ballen y canten, i es riuen del món i de la pròpia misèria, confosos en barreja amigable, tots els plagues d’ambdós sexes de París que demà donen un nom a la història o a la crònica de l’escàndol, si no els engoleixen abans, en plena obscuritat, les tèrboles aigües del Sena o la inadvertida porta d’un hospital!... No volia que la passeguessin (a Mimí) més dalt d’aquell landó, com un carnestoltes” (II,IV,pg.342).

Foix y Mimí pasean por este escenario, al igual que lo hicieron Blanche y Eladi por la Lonja, llegando a formar parte de él. Foix humillado y ridiculizado, una máscara más del horror, por Mimí, la cual lo abandona por Alphonse. El mismo Foix acabará diciendo, como una frase identificativa de la que él es parte: "tous les client sont des cochons... La Mimí començà a parlar de Montmartre com d'un món nou, el món dels refractaires, que en deia ella manllevant la paraula als habitants del quartier. "Allí tots els grans caps, allí tots els grans cors, allí els costums més(...) El landó anà encara fent giragonses per aquells carrers solitaris i foscos, fins a parar a la cantonada dels de Rochechouart i Dunkerque. L'ample avinguda era quieta i solitària, només amb una que altra botiga amb els llums encesos, un que altre fiacre que s'allunyava retronjint pel gropós empedrat. Tipus de mala fila, amb l'alta gorra de voyou, es pararen davant del Col·legi Rollin, comentant, pel que es veia, l'estranya presència d'aquell cotxe de luxe en un barri com aquell. Malviatge la gràcia que tot allò feia al bon Foix! Però l'home seguí darrera la italiana, que d'un bot saltà a terra i, sens ni girar el cap, es ficà dins la taverna-restaurant del père Josnard. Era una taverna-cafetot petita, pudint a mantega, pernil i tabac alhora, plena de gom a gom de la barreja més estrofolària que hom pugui imaginar-se d'obriers i artistes, d'amazones del Moulin Rouge: elles molt airoses i extremadetes en el vestir; molts d'ells tots deixats i escabelladots, sobretot els músics, amb la cabellera a coll i be, la pipa als llavis, el copalta d'ales planes al cap, els panys de la negra corbata penjant estireganyats damunt de la llustrosa americana. Però el que de cop més ullferí a en Foix fou el trist aspecte d'aquelles barbes grenyudes, d'aquelles cares xuclades pel vici y per un treball desesperat; la voracitat amb què engolien els que menjaven, l'ensopiment amb què xuclaven la pipa els que fumaven de colzes a les taules, la gatzara, els cants desaforats que, en cor, emprenia ací i allà la concurrència. "Allò era un cau de perdularis, potser de lladregots. ¿On rediantre el ficava, aquella dona? Quins rampells que tenia!" (II,IV,pg.344-45).

Nos permitimos esta cita tan extensa de la novela porque describe, a través de esos rasgos tan expresionistas, lo que hemos denominado como encuen-tro humano colectivo. El subtítulo: festivitas carnavalesca, marca el sentido de máscaras de la transgresión que constituyen estos espacios.

Montmartre, la taberna de pere Josnard, el Encants de Barcelona, son espacios colectivos que forman parte, igualmente, de lo que denominamos infierno social. Como también lo son los espacios descritos en Fortunata y Jacinta, la Corrala de la calle Mira el río, donde Galdós nos describe a los niños como encarnadores del infierno: "Era una manada de salvajes, compuesta de dos tagarotes como de

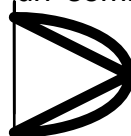
diez y doce años, una niña más chica, y otros dos chavales, cuya edad y sexo no se podía saber. Tenían todos ellos la cara y las manos llenas de chafarrinones negros, hechos con algo que debía de ser betún o barniz japonés del más fuerte. Uno se había pintado rayas en el rostro, otro anteojos, aquél bigotes, cejas y patillas con tan mala maña, que toda la cara parecía revuelta en heces de tintero. Los pequeñuelos no parecían pertenecer a la raza humana, y con aquel maldito tizne extendido y rebosado por la cara y las manos semejaban micos, diablillos o engendros infernales.” (I,IX,II,pg.324)

La Corrala es un espacio carnavalesco, como ya hemos analizado en la primera parte de la tesis, que aglutina la idea del Aquelarre social. Este infierno está gobernado, en la novela, por dos machos cabrios, Ido e Izquierdo (2), más el segundo que el primero, claro está, que vienen a ser los Mefistófeles de ese espacio, como se observa en esta descripción de “la mansión” (ironía que aparece en la novela) de Ido: “Guillermina y Jacinta entraron en la mansión de Ido, que se componía de una salita angosta y de dos alcobas interiores más oprimidas y lóbregas aún, las cuales daban el quién vive al que a ellas se asomaba. No faltaban allí la cómoda y la lámina del Cristo del Gran Poder, ni las fotografías descoloridas de individuos de la familia y de niños muertos. La cocina era un cubil frío donde había mucha ceniza, pucheros volcados, tinajas rotas y el artesón de lavar lleno de trapos secos y de polvo. En la salita, los ladrillos tecleaban bajo los pies. Las paredes eran como de carbonería, y en ciertos puntos habían recibido bofetadas de cal, por lo que resulta un claro-oscuro muy fantástico. Creeríase que andaban espectros por allí, o al menos sombras de linterna mágica. El sofá de Vitoria era uno de los muebles más alarmantes que se pueden imaginar. No había más que verle para comprender que no respondía de la seguridad de quien en él se sentase. Las dos o tres sillas eran también muy sospechosas. La que parecía mejor, seguramente la pegaba. Vio Jacinta, salteados por aquellos fantásticos muros, carteles de publicaciones ilustradas, de librillos de papel de fumar y cartones de almanaques americanos que ya no tenían hoja. Eran años muertos.” (I,IX,II,pg.325-326).

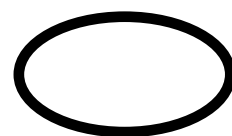
La fiesta, es el tercer elemento que permite definir determinados espacios con la metáfora del carnaval, es decir, con una visión realista-grotesca. Lo grotesco, que hasta ahora lo hemos identificado con el infierno social, espacio bajo de la esfera, también lo encontramos unido a las clases altas, es decir, en la parte alta de la esfera. La fiesta aparece, en La febre d'or, asociada al espacio del Liceo, la inauguración del hipódromo y el estreno de la torre en Pedralbes, por parte de Giró. Pedralbes es otro espacio tópico, en este caso representativo de la alta burguesía catalana, valor que llega hasta nuestros días.

Implica un encuentro humano de todas las partes de la esfera: cielo, tierra e infierno. Encuentro que ya hemos mencionado como muy estructurado y esquematizado, porque corresponde a cada espacio un tipo social determinado, impidiendo a su vez la mezcla de los distintos tipos sociales. Es un encuentro con unos límites claros. Son círculos, estructurados interiormente en otros pequeños círculos, incomunicados, pero que implican un encuentro social.

Tanto el Liceo, cuya imagen sería un semicírculo limitado por una línea recta:



hipódromo, cuya imagen sería el óvalo:



son espacios cerrados que tienen como característica en común que miran hacia dentro, en lugar de hacia fuera. Su sentido es la mirada hacia su interior, no sólo por el espectáculo que en su interior se representa, la ópera o una carrera de caballos, sino también porque cada estrato social cobra sentido en función de los otros estratos allí presentes; esto es el encuentro social, el cual implica determinado tipo de conductas que van a variar con respecto a Pedralbes, como veremos más adelante.

De forma esquemática observamos que en el Liceo se produce el encuentro de tres clases sociales distintas, correspondiéndoles a cada una un espacio determinado: butacas y la clase social alta, primera planta y la clase social media, parte alta o gallinero y la clase social baja o pequeña burguesía en este caso. Se invierte el sentido de la esfera: a la parte baja de la esfera le corresponde la parte alta del Liceo y viceversa. Pese a invertirse el sentido de la esfera, ésta mantiene su sentido. El hipódromo, por su parte, se estructura horizontal-mente, pero ocurre igual que en el Liceo, y es que cada grupo social tiene un espacio que le identifica, y, a su vez, lo hace invulnerable para el resto de los grupos.

El sentido de la fiesta aparece fundamental-mente en Pedralbes: “Un gran xivarri de fora...I, com un d’ells veiés el barret del baró, s’hi divertiren d’un a un, encasquetant-se’l davant del mirall, fent ganyotes estrafolàries. Mentrestant, moltes noies i senyores corrien xisclant i rient al mateix temps perseguides de joves que cridaven -Sí! sí!- i als quals replicaven elles -No! no!-. Però dos d’elles s’ajupiren, obriren les aixetes dels jocs d’aigua, ressonà un xisclat universal, i s’armà tal confusió i escampadissa, que el baró i l’Emília hagueren de recular i emprendre-les per l’oposat indret.” (I,XIII, pg.179). Esta fiesta se opone a las anteriores, al liceo y al hipódromo, porque aquí el

encuentro es de un solo grupo social, con lo cual se rompe la formalidad, la esquematización del encuentro en función del grado de poder de cada grupo y aparece la atmósfera de la fiesta: la algarabía, el chillido, la carrera, el encuentro amoroso del barón con Emilia... La transgresión de la conducta social dando paso a una manifestación más espontánea e individual, a su vez más identificativa del propio grupo.

Esto no lo encontramos tanto en Fortunata y Jacinta, porque el encuentro social no es tan significativo como en la novela de Oller. En esta novela los encuentros son más individuales y tienen menos sentido de grupo. Por ejemplo, el encuentro que se produce entre las gentes de la Corrala con Guillermina y Jacinta. Los distintos personajes que habitan la Corrala, sí constituyen un grupo social homogéneo; lo que hemos definido como el encuentro social, sí se produce, pero en el otro lado de ese encuentro sólo pone Galdós a dos personas.

Este tipo de encuentros también lo vemos en la comida de Navidad, en casa de los Santa Cruz, o a raíz de haberles tocado la lotería, pero tiene menos significación que en La febre d'or. Sin embargo, el sentido de la fiesta social, Galdós lo describe en sucesos históricos que funcionan como telón de fondo en la novela. Nos referimos a acontecimientos como la llegada de Alfonso XII a Madrid, etcétera. En estos casos el espacio se temporaliza en función de los acontecimientos: "El 56, era yo tiniente de melicianos, y O'Donnell me cogió miedo, y cuando pleticó a la tropa dijo: << si no hay quien me coja a Izquierdo, no hamos hecho na>>. El 66, cuando la de los artilleros, mi compare Socorro y yo estuvimos pegando tiros en la esquina de la calle de Laganitos...El 68, cuando la santísima, estuve haciendo la guardia en el Banco..." (I,IX,V,pg.340).

En 1856 O'Donnell decretó la disolución de las Cortes y el desarme de la Milicia Nacional suspendiendo la venta de bienes del pueblo (ver Episodio Nacional, O'Donnell). En 1866 reprimió sangrientamente la rebelión del Cuartel de San Gil; en estas fechas el reinado de Isabel II, y con él O'Donnell, tenía pocas posibilidades de sobrevivir. En septiembre de 1868 fue destronada Isabel II, dando paso al período de la Gloriosa (1868-1874). Todo este bloque referencial, puesto en boca de Izquierdo, es perfectamente significativo para el lector de la época. El espacio de la acción, en el que se sitúa Ido (3) e Izquierdo, queda invadido por el mundo referencial al que llega el lector, transformándolo en una temporalización histórica y real, y con ello Galdós crea un doble juego entre ficción y realidad en sus novelas, cuyo máximo exponente son los Episodios Nacionales.

En Oller, no encontramos este recurso tan claro y evidente. Es menos concreto aunque, según hemos visto, como mencionaba en sus

Memòries, algún disgusto le ocasionó La febre d'or por sentirse más de una persona identificada con los personajes descritos en la novela.

Para terminar este bloque, hemos de hacer referencia a aquellos aspectos que suelen aparecer asociados a la fiesta grotesca, como son la sexualidad y el erotismo, la comida y la bebida, y la vestimenta, en su doble función, de crear una identidad y de favorecer la transgresión del personaje, originando así la máscara.

En La febre d'or, aparecen escenas eróticas unidas al espacio del Liceo: "Oberta la portella, aquells grans estoigs de laca vessaven belles fembres...L'esplèndida claror dels canelobres es destriava en lluminosos raigs tornassolats en topar amb les facetes dels brillants i maragdes, encenia els robins com roents guspires, com diminuts sols els topazis; opalava les sedes i glasses, es fonia en apagades foscors dins el vellut i la roba dels fracs, dava esclats de porcellana als blancs davants de camisa, lluentors de llampec a l'inquiet esguard de les morenes, i un blau més somiador al de les rosses.

L'Eladi(...)son esguard lliscava indiferent per les nueses dels gravats, els apaïrats miralls, les provocatives figuretes de Grévin i els excitants bustos de terrissa de Gamot..." (I,VIII,pg.108-109).

Las escenas más sexuales están unidas al personaje de Mimí y su provocativa presencia en el Liceo, junto a Puigventós: "...l'Eladi veí amb estranyesa avançar una dona. Era alta, estirada, morena, de bones cames." (I,VIII,pg.109). Añadamos que los elogios al Becerro de oro, en La febre d'or, son parte fundamental de este concepto de la fiesta. Aparecen asociados, principalmente, a los espacios del hipódromo y de Pedralbes.

La ropa, como elemento transgresor, aparece en Fortunata y Jacinta. Son los distintos disfraces que usan algunos personajes para introducirse en espacios sociales distintos al suyo, constituyéndose así en máscaras sociales. Esto ocurre con Fortunata y con Jacinta al invadir mutuamente sus respectivos espacios: "El atavío de las dos damas era tan distinto..." (I,IX,I, pg. 316). La cita hace referencia a la primera bajada que hacen Guillermina y Jacinta a la Corrala de la calle Mira el Río. Otra cita de la novela donde podemos observar con claridad la dependencia que ve Galdós entre vestuario e identidad social es la siguiente: "Fortunata, que iba vestida con mucha sencillez(...) Su aire de modestia, su encogimiento, que era el mejor signo de la conciencia de su inferioridad, hacíanla en aquel instante verdadero tipo de mujer del pueblo, que por incidencia se encuentra mano a mano con las personas de clase superior..." (III,VII,II, pg. 244-245). Esta cita hace referencia al encuentro de Fortunata y Jacinta en casa de Guillermina tras la muerte de Mauricia la Dura.

Galdós plantea, en la novela, otra metáfora en torno a la tela, que viene a reforzar nuestro planteamiento: la síntesis de lo social; es decir, es uno de los elementos, que tanto en la realidad como en la ficción, crean una identidad del personaje: “¡ Los trapos, ay! ¿Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal vez una causa generadora de movimiento y de vida?...vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de moda todo nuestro organismo mesocrático, ingente pirámide en cuya cima hay un sombrero de copa; toda la máquina política y administrativa, la deuda pública y los ferrocarriles, el presupuesto y las rentas, el Estado tutelar y el parlamentarismo socialista...” (I,II,V,pg.153).

IV.3.- ENCUENTRO EN TORNO A UN OBJETO: LA MESA

La mesa es un espacio que podemos asociar tanto a lo individual (mesa de despacho...) como a lo colectivo (mesa-comedor familiar...). No siempre este espacio es significativo en la novela, pero sí pasa a serlo cuando aparece como un espacio vivencial, y, por lo tanto, pasa a ser significativo para la trama. Tanto en La febre d'or, como en Fortunata y Jacinta, encontramos esta importancia de la mesa que pasamos a analizar desde distintos aspectos.

La mesa es significativa, tanto en su uso por arriba, el más frecuente y habitual, como por abajo, que nos traslada a lo oculto, lo escondido. Por tanto, podemos subrayar estos dos niveles de concreción de su valor: uno, refleja lo aparente y manifiesto, el mundo más convencional y normativo, y el otro, nos traslada a lo irracional y pasional: “Cada cop que érem á taula, mentre per damunt d'ella es parlava de tot menos del que interessava el meu cor, aquells colomets feien de les seves per sota” (I,VII, pg. 100). La mesa, considerada en esta doble vertiente, por arriba y por abajo, se constituye en una metáfora de la novela y, principalmente, de la trayectoria del héroe: hay un mundo aparente en el cual Foix es un triunfador (la mesa por encima), pero también hay un mundo por debajo, otras fuerzas ocultas que forman parte de la condición humana, según lo plantea Oller, y que vienen a ser la ambición, la envidia, la rivalidad y el afán de destrucción. Estas fuerzas acabarán por destruir al héroe, encerrándolo enloquecido.

Centrándonos en la parte consciente y racional de la mesa, la parte de arriba, nos encontramos con numerosos actos que englobamos en lo que hemos definido como encuentro humano:

a) En torno a la mesa se reúnen Jordi y Foix, en la novela de Oller. El primero viene a pedirle ayuda al segundo, que acabará por contratar al hijo de Jordi, Eladi, en su despacho: “- Hola! Tu per aquí?- exclamà en Foix, mentre s’asseia en el tamboret de l’altra banda de taula, una tristor negríssima.

- Sí: vinc a demanar-te un favor, un favor molt gran(...)

- Bé,si. Ja veuràs: deixa-m’ho dir. Jo així ho reconec. Tu ets l’únic que has sabut trobar el timó de la vida(...) ¿Qui ens ha reunit, cada any, del més pobre al més ric, a taula?” (I,II, pg.35-36).

La mesa pasa a ser el elemento aglutinador de la familia en torno al eje de Foix.

b) Sentados en la mesa, Foix y Eladi trazan el proyecto de ampliación y renovación del negocio, y de la nueva vivienda, lo cual va a constituir el elemento fundamental de la novela: “Remuntem la casa, emprenguem més operacions, establím unes oficines elegants: fugi d’aquest carreró. Avui la gent vol una altra cosa: es paga molt de les apariències(...) Llavors vingué el rengló dels negocis i empreses a què, per de moment, s’havia de dedicar la casa.” (I,II, pg. 44-45).

Igualmente, en torno a la mesa, aparecen reunidos Foix, Eladi y Rodón trazando su proyecto de construcción del ferrocarril entre Vilaniu y Barcelona. Proyecto que será especialmente significativo para la estructura de la novela.

c) Encuentro de Ido e Izquierdo, en Fortunata y Jacinta, sentados en torno a una mesa en el ventorrillo El Tartera: “...colóse dentro del ventorrillo, y tomando asiento junto a una de aquellas despintadas mesas, empezó a palmotear para que viniera el mozo, que era el mismo Tartera, un hombre gordísimo, con chaleco de Bayona y mandil de lanilla verde rayado de negro...” (I,IX,IV, pg 336).

Alrededor de la mesa pinta Galdós toda la miseria del populacho inculto, sobre las dos figuras de Ido e Izquierdo. Escenas de tipo costumbrista que se convierten en un documento histórico: “Buscaba Ido la novela dentro de aquella gárrula página contemporánea; pero Izquierdo, como hombre de más seso, despreciaba la novela para volver a la grave historia.” (I,IX,V, pg 343).

La mesa, por abajo, se transforma en el espacio del amor oculto, en La febre d’or. Blanche evoca en una escena sus recuerdos de Eladi cuando éste, por debajo de la mesa, golpea sus pies. Recordemos que Eladi oficialmente pretende a la Delfineta, y clandestinamente (por debajo de la mesa) flirtea y seduce a Blanche: “...aquells colomets feien de les seves per sota. ¡l quin llenguatge més senzill i eloquent, el d’aquells peuets! Mai no ens en vam dar la clau, i com ens compreníem! Un copet ràpid, de punta: “Escolta el que vaig a dir.” I allò

que deia llavors l'Eladi tenia per a mi un significat molt més interessant i directe que per als altres. Una apretada viva sobre el dit gros era un sí apassionat, que corresponia al meu cor amb un raig de bàlsam. Dos copets seguits, i també vius, eren un no de protesta. Dos de bellugosos, indecisos, portaven l'accent despreciatiu, i jo entenia que volien dir: "Eh! no, no en facis cas." Quan la planta del seu peu feia presa del meu: "Ah! que t'estimo!" Jo, amb el cap moix, començava a pestanyejar-me un cobriment de cor!...Si em pegava amb el dit gros sota la punta del peu, volia dir: "Calla! deixa'm estar, que no t'estimo." Dissimulant tant com podia, li manifestava amb una ullada ma sorpresa, abaixava tot seguit els ulls demanant pietat, i curts moments després, els peus s'ajeien l'un damunt de l'altre, reconciliats, més amics que mai. Era deliciós!" (I,VII, pg. 101).

La seducció de Eladi a la Delfineta també apareix en torno a la mesa, en esta ocasió con un claro simbolismo erótico relacionado con la comida de Navidad. El erotismo está asociado a todos los elementos sensoriales: el chorro de las botellas derramándose sobre la mesa, la espuma sobre los labios, la mesa remojada de champaña: "Petaren les ampolles, i l'avalot augmentà: -Jo,jo el primer! -A mi! A mi! -I jo, que no sóc de Déu? I el doll de les tremoloses ampolles vessava sobre la taula, queia en els plats, i escumjava entre els llavis en enforar-se boca avall...en aquella mateixa taula esquitxada de sucs, clapejada de most, rabejada de xampany. La taula en pes s'aixecà després, a la veu d'en Foix, i aquest ensenyà a tothom les altres peces de la casa, el despatx i tot, encara a mig muntar...aquells convidats, replens i roigs" (I,III, pg 65).

La mesa, como espacio erótico, ya la hemos mencionado al referirnos al estudio de Francesc. Sobre la mesa posa la modelo medio desnuda que contemplan Delfineta y Blanche: "I es van trobar a l'estudi d'en Francesc, davant per davant d'una model vestida de Minerva, immòbil en son setial grec damunt d'alta taula, en un braç l'escut, la llança a la mà, el gran casc al cap, l'esbullada cabellera estesa damunt l'esllanguida túnica i la clámide de llana rebregades, potser blanques molts anys enrera...

I, com la model no gosés saltar de la taula per no fer soroll, es va asseure, i, amb una naturalitat que escandalitzà les visitants, s'arremangà la túnica i es deixà anar a terra, ensenyant quasi fins s genoll les cames nues. I, dreta ja, s'encaminà cap al paravent, feta un farcell, entrebancant-se a cada pas amb aquella roba sense forma, dos pams més llarga que ella, quedant, pobra xicota!, reduïda a la trista condició d'una disfressa miserable.

Aquelles noies descobrien un món nou..."(I,VI, pg 93 y 95). En torno a esta escena se produce el primer despertar sexual de Delfineta, que se va a ir desarrollando en torno a la figura de su tío.

La mesa cobra también un valor actancial; se unen en intenciones el espacio y los personajes cobrando la escena mayor fuerza expresiva: "la taula en pes s'aixecà després" (I,III, pg. 67).

Anteriormente mencionábamos la mesa como espacio de la fiesta de Navidad, unida a los elementos de la comida, la bebida y el erotismo, que ya hemos configurado como aspectos que componen la festividad carnavalesca, en un sentido metafórico del encuentro humano. Pues bien, esto mismo aparece también en la novela de Galdós, centrándose en el espacio de la mesa y la comida de Navidad. Igualmente, encontramos aquí ese sentido de la festividad carnavalesca en la descripción de los alimentos, en la burla y comicidad de algunos personajes, y la fiesta propiamente: "¡Excelente y alegre cena la de aquella noche en casa de los opulentos señores de Santa Cruz!(...) Los pavos y capones eran para los días siguientes, y aquella noche cuanto se sirvió en la mesa pertenecía a los reinos de Neptuno. Sólo se sirvió carne a Juan(...) Fue verdadero festín de cardenales, con desmedida abundancia de peces, mariscos y de cuanto cría la mar, todo tan por lo fino y tan bien aderezado y servido que era una gloria. Veinticinco personas había en la mesa(...) muestrario de todas las clases sociales(...) el marqués de Casa-Muñoz, de la aristocracia monetaria, y un Álvarez de Toledo, hermano del duque de Gravelinas, de la aristocracia antigua, casado con una Trujillo(...) Por otro lado nos encontramos con Samaniego, que era casi un hortera, muy cerca de Ruiz-Ochoa, o sea la alta banca..." (I,X,V, pg 403).

Galdós va mencionando, con tono irónico, la conjunción de la aristocracia antigua con la nueva del dinero, como ya vimos también en La febre d'or, donde igualmente se cotejan ambos grupos sociales, en esta ocasión para subrayar el poder de la nueva aristocracia del dinero, frente a la antigua: "La plaça de Barcelona està dividida en dos camps obertament enemics: l'antic comerç, l'antiga banca, la banca històrica, que en diríem, i la banca moderna, la d'ahir, la nostra, que en diré, perquè m'honro en formar-ne part. Comptar amb la vella és inútil des del moment que vostè s'empenya que qui porti la batuta sigui jo. Aquells senyorassos..." (I,V,pg. 80).

El sentido festivo también lo describe Galdós, en los siguientes términos: "El pícaro del Delfín hacía beber a Aparisi y a Ruiz para que se alegraran, porque uno y otro tenían un vino muy divertido(...) Aparisi, siempre que se ponía peneque mostraba un entusiasmo exaltado por las glorias nacionales..." (I,X,V, pg.404).

La mesa, dentro de la dimensión del encuentro humano colectivo que estamos analizando, también aparece, en ambas novelas, con otros valores, como: símbolo de poder, continente de la vida y de la muerte, y, por último, como espacio para el encuentro de personajes. Como símbolo de poder, aparece claramente en la obra de Oller, principalmente cuando el protagonista se cambia de casa y de despacho y, en un segundo momento, cuando Foix ha caído, como símbolo de su destrucción y del nuevo poder, Eladi le usurpa la mesa. La mesa se puede analizar también como el continente de la vida y de la muerte. De la vida como creación, es decir, los proyectos que diseña Foix y que va materializando paulatinamente. Vida también como encuentro humano familiar o festivo en torno a la mesa. Muerte, por el contrario, porque alberga el cuerpo sin vida de Blanche y se utiliza como altar, en la muerte de Mauricia la Dura.

Todo lo que había sido ascensión en la novela de Oller, desde que aparece la fiebre por el oro ante el auge de la bolsa, inicia su descenso con dos acontecimientos protagonizados por mujeres: Catalina, la mujer de Foix, se entera por un anónimo de la aventura de Foix con Mimí en París. Y la muerte por amor de Blanche; un amor burlado, ultrajado y no correspondido por Eladi: "L'endemà a les deu, ullerosos i afeblits, en separar-se, la Blanche, repençant-se al coll de l'Eladi, exclamà:

-Ara, ara, tu no em pots pas deixar: ja ho veus! Tu no em pots pas abandonar mai més! Oh! tu ets bo; tu m'estimes! Jo t'ador, jo t'ador!(...) Sóc una órfena, una desemparada!(...) Seré la teva esclava tota la vida!(...)procuraré de fer-te una existència celes-tial!(...) No em deixis pas! no em deixis pas, amor meu!...

-Prou! ja n'hi ha prou! Deixa'm estar!

La Blanche es sentí caure el cel a sobre: desesperada i empassant-se les llàgrimes, fugí d'aquella casa sense dir res a ningú. I, aquell mateix vespre, l'Eladi emprengué amb en Foix el camí de Brussel·les, recordant amb sensual delit la nit passada i rient-se interiorment de "les pretensions d'aquella infeliçota.

Dos dies després, Carmeta(...)i rompent a plorar amb grans sanglots davant l'inflat cadàver de la Blanche, estès, amb ses enfangades robes, damunt d'una taula de marbre, banda enllà de l'entelada vidriera..." (II,V,pg.359-60).

La mesa, como espacio que favorece el encuentro de personajes, se observa claramente en multitud de escenas en las dos novelas ¿Cuándo cobra mayor importancia? En primer lugar, en todos aquellos aspectos que venimos analizando como, por ejemplo, el encuentro festivo en torno a la mesa. En segundo lugar, y más

concretamente en Fortunata y Jacinta, este encuentro en torno a una mesa llega a ser característico de un personaje, como es el caso de Juan Pablo Rubín, personaje que presenta cierta similitud con Juanito Santa Cruz, en lo referente a su vida desdeñosa e inmadura.

En torno a la presencia de este personaje en la novela, Galdós traza algunas escenas costumbristas donde se refleja la vida organizada en torno a los cafés de Madrid. Cafés como el de San Antonio en la Corredera de San Pablo; el Suizo Nuevo de la calle de Alcalá; el de Platerías en la calle Mayor; el del Siglo en la calle Carretas; el del Gallo en la Plaza Mayor; el de la Concepción en Atocha; el Imperial, Oriental, Levante, Universal (4), de las Columnas, Correos y Nuevo del Comercio, todos ellos situados en la Puerta del Sol. Alrededor de ellos se describe una de las costumbres de la época, como son las tertulias: “De ocho a diez estaba el café completamente lleno, y los alientos, el vapor y el humo hacían un potaje atmosférico que indigestaba los pulmones. A las nueve(...)aumentaba el bullicio(...) Poco después empezaba a aumentar la concurrencia; algunos se iban al teatro, y las peñas de estudiantes se disolvían, porque hay muchos que se van a estudiar temprano. En todos los cafés son bastantes los parroquianos que se retiran entre diez y once. A las doce vuelve a animarse el local con la gente que regresa del teatro y que tiene costumbre de tomar chocolate o de cenar antes de irse a la cama. Después de la una sólo quedan los enviciados con la conversación, los adheridos al diván o a las sillas por una especie de solidificación calcárea, las verdaderas ostras del café(...)

Hay tertulias de militares, de ingenieros; las de empleados y estudiantes son las que más abundan, y los provincianos forasteros llenan los huecos que aquellos dejan. En un café se oyen las cosas más necias y también las más sublimes. Hay quien ha aprendido todo lo que sabe de filosofía en la mesa de un café, de lo que se deduce que hay quien en la misma mesa pone cátedra amena de los sistemas filosóficos.” (III,I,III,pg.21-22).

Estos trazos, de los cuales podemos encontrar más a lo largo de la novela, sobre todo al inicio, donde Galdós refiere las tertulias en las tiendas, sintetizan, grosso modo, la dinámica de estas tertulias a las cuales es tan aficionado Juan Pablo Rubín.

Toda la coralidad de personajes que refleja Galdós en el capítulo Costumbres turcas no salen del marco referencial y mimético que, a su vez, forma parte de la trama de la novela. Esta coralidad en torno a una mesa forma parte de ese espíritu de festividad grotesca que ya hemos comentado, porque gira en torno a la burla. Para ello Galdós pone en boca de los personajes populacheros temas trascendentes tratados

con humor e ironía, creando así un efecto grotesco sobre el propio personaje.

Culminan estas escenas con un referente histórico, el pronunciamiento de Sagunto de 1874. Galdós, al hacer estas incursiones históricas en la novela temporaliza el espacio. El espacio de la tertulia se temporaliza a través de un suceso histórico, el espacio se hace tiempo y con ello Galdós establece una nueva dinámica a la narración.

Esta temporalización del relato, que también tiene La febre d'Or por su valor referencial a una realidad concreta surgida en Barcelona, a la que ya el mismo título de la novela remite, permite tanto a Galdós como a Oller entrar en una dimensión de crítica histórica.

IV.4.- ENCUENTRO EN TORNO A UN CUERPO: FORTUNATA

Hasta ahora hemos analizado distintos espacios de encuentro que implican a una colectividad. Esto nos ha llevado al concepto de la festividad carnavalesca y al análisis de aquellos espacios más significativos y vivenciales. Sin abandonar esta perspectiva de análisis, nos encontramos con otro espacio más restringido, es un espacio de encuentro simbólico. Es el cuerpo de Fortunata, su cuerpo físico como espacio que aglutina distintos elementos: otros cuerpos, los de sus amantes; su hijo, uno de los ejes centrales de la novela y los distintos sueños. Por lo que respecta al segundo de los elementos indicados, añadir que, aún sin aparecer en la novela todos los amantes de Fortunata hay una referencia directa a ellos, como ya hemos comentado en la parte primera de esta tesis.

De acuerdo con el Diccionario de símbolos, <<el cuerpo es la sede de un apetito insaciable, de enfermedad y de muerte>>(Cirlot, J.E., 1988, pg 160). Hay que añadir que el cuerpo es también la sede para una vida, en el caso del cuerpo de la mujer, es decir, para la creación. Desde nuestro punto de vista, el apetito insaciable implica una forma de comunicación con el mundo. Un estar a partir de encuentros múltiples, los amantes. Encuentro que encierra un deseo que no se satisface y destruye el encuentro tras el deseo de un nuevo encuentro.

J.E. Cirlot cita el Libro de Baruk donde se menciona que <<las desilusiones del amor y la venganza que las sigue, tal es el secreto de todo mal y del egoísmo que existe en la tierra>>(1988, pg.66). Estaría

así establecida una dinámica que abarca a Fortunata: deseo amoroso-encuentro-desilusión/ insatisfacción-búsqueda de un nuevo encuentro amoroso-encuentro con un nuevo amante-desilusión/insatisfacción-búsqueda de un nuevo encuentro amoroso.

El cuerpo es así el mediador en el encuentro. Aglutina un conjunto de deseos-insatisfacciones-amantes. Esta dialéctica acaba con su muerte. Muerte que, siguiendo el planteamiento de J.E.Cirlot, <<Es un símbolo directo de la muerte del ánimo.>>(Cirlot, J.E., 1988, pg 313). En La febre d'or el único cuerpo que tiene estas mismas características es el de Mimi. Ambos cuerpos adquieren la condición de espacios. Pero Fortunata es un espacio, continente que alberga un ser, contenido físico y contenido novelístico. Cumple con la acción que le permite llevar a cabo la creación: moldear su pensamiento, la pura idea, que le va a permitir crear un ser verdadero.

El sueño, cuyo epicentro se encuentra en el cuerpo, es un espacio novelístico que aglutina otras perspectivas en la dinámica de los personajes. Por ejemplo, como veremos más adelante, va a permitir escenificar el deseo de Fortunata por poseer a Juanito Santa Cruz, o, de una forma simbólica y por lo tanto abstracta, va a describir Galdós escenas eróticas de penetraciones con una clara connotación sexual. Estos ejemplos y otros son los que conforman esa dinámica nueva en el encuentro de los personajes.

Tanto Galdós como Oller, utilizan el recurso del sueño en sus novelas. Oller emplea el mismo lenguaje y el mismo realismo que en la novela, mientras que Galdós se filtra en unos espacios y lenguajes más irracionales, su simbolismo es mayor. Uno de los sueños de Maxi, que se relatan en la novela, nos trasladan a una imagen, la abundancia de sangre, a partir de la cual se puede observar lo que acabamos de mencionar: “-¡Qué sueño!- murmuró Maxi medio despierto- Soñaba que te habías marchado...y yo te había cogido de un pie, y tú tirabas, y yo tiraba más, y tirando se me rompía la bolsa del aneurisma, y todo el cuarto se llenaba de sangre, todo el cuarto, hasta el techo...” (III,VI,VIII, pg 221).

La imagen de una habitación llena de sangre hasta el techo tiene poco de realismo. A este grupo de imágenes oníricas pertenece también el sueño que tiene Fortunata, tras el intento de Juanito por entrar en su nueva casa de la calle Sagunto, donde él ha alquilado la vivienda contigua; este sueño ya lo hemos comentado en distintas ocasiones y lo volvemos a traer aquí por su importancia: “...penoso tumulto de cerrojos que se descorrían, de puertas que se franqueaban, de tabiques transparentes y de hombres que se colaban en su casa filtrándose por las paredes” (II,VII,IV, pg. 681). Con estas imágenes, este vahaje simbólico, crea Galdós un espacio de encuentro de

distintos personajes que escapan a la estructura propia de la estética realista.

Otro tipo de sueños son aquellos que instala el autor en la dinámica de la obra y cuya interpretación es más obvia, aunque no dejan de ser sueños y, por ello, están dotados de un simbolismo que admite otras interpretaciones para un lector contemporáneo. Frente a la abstracción de los sueños anteriores, en estos otros domina más el carácter de literariedad novelística:

* Sueño de Fortunata: "...viene Juanito Santa Cruz. Ella se empina sobre las puntas para verle y ser vista(...) Tiembla Fortunata, y él le coge una mano (...)y llevándola dentro del portal del Fiel Contraste, le dice:

- Me he arruinado, chica, y para mantener a mis padres y a mi mujer, estoy trabajando de escribiente en una oficina(...) Pretendo una plaza de cobrador del tranvía. ¿No ves lo mal trajeado que estoy?(...) Entonces ella se deja caer sobre él, y le dice con efusión cariñosa:

-Alma mía, yo trabajaré para ti(...)viviremos en un sotabanco, solos y tan contentos.

Entonces empieza a ver que las casas y el cielo se desvanecen, y Juan no está ya de capa sino con un gabán muy majo. Edificios y carros se van, y en su lugar ve Fortunata algo que conoce muy bien, la ropa de Maxi, colgada de una percha, la ropa suya en otra, con una cortina de percal por encima, luego ve la cama, va reconociendo pedazo a pedazo su alcoba; y la voz de doña Lupe ensordece la casa riñendo a Papitos porque, al aviar las lámparas, ha vertido casi todo el mineral..." (III,VII,IV, pg.257-258).

F.Caudet hace ver que <<El Fiel Contraste simboliza aquí la quimérica idea de un conseguido equilibrio social. Porque si Fortunata no puede ascender, se hace descender socialmente a Juanito.>> (Caudet, F., 1992, pg 257). Es lo que nosotros hemos denominado como el intento, por parte de Fortunata, de materializar su deseo. Prestemos atención a la fusión espacial que se produce en el sueño entre la calle, la casa y la alcoba. La literariedad del sueño es aquí más evidente que en otros sueños, respetando su dimensión onírica, más que el significado de una habitación llena de sangre hasta el techo, por poner un ejemplo. Este nivel de significación actúa reforzando el contexto novelístico como también los demás sueños. Y este es el valor, que a nuestro juicio tiene, el que tanto Galdós como Oller recurran a introducir sueños en las novelas. Respetando, no obstante, la intuición de Galdós que va más allá de la aventura racional propia del Realismo/Naturalismo, que es en la que se queda Oller, al menos en La febre d'or. Los sueños aparecen mezclados, en esta novela, con los

delirios de un Foix enfermo en la cama: "El turmentava, sobretot, un endiablats pesombre, en el qual ell es veia al llit explicant, fil per randa, totes ses relacions amb Mimí a la Catarina, que s'esborronava de sentir-ho i hauria fugit si ell no l'hagués retinguda ben agafada pels braços sense fer cas de ses estrebades i planys." (II,X, pg. 410).

Otros sueños de la condición de este último que hemos descrito son:

* Sueño de Fortunata tras su boda con Maxi, donde se ve casada con su <<verdadero hombre>> (II,VII,III,pg 670).

* En Maxi, paulatinamente, se van fundiendo los planos de realidad-sueño-delirio, como ocurre con el sueño que tiene cuando está a punto de abandonarle Fortunata en la calle Ave María. Ver IV,I,I,pg 275-279.

* Un sueño con un lenguaje más iconográfico carnavalesco es el que tiene Fortunata al final de la novela: "...entraban Aurora, Guillermina y Jacinta, armadas de puñales y con caretas negras, y amenazándola con darle muerte, le quitaban a su hijo." (IV,VI,XI,pg 506).

La abundancia de sangre, que comentábamos del sueño de Maxi, también aparece en relación a la muerte de Fortunata. Recordemos que Fortunata muere de una hemorragia postparto: "Me estoy muriendo(...) qué se yo qué tengo(...) La medicina esa(...) yo la tomaría(...) ¿dónde está?(...) ¡Encarnación!(...) Parece que me voy en sangre(...) Hijo mío, Dios me quiere separar de ti; y ello será por tu bien(...) Me muero; la vida se me corre fuera, como el río que va a la mar(...) Esta mujer se va(...) si se va en sangre!(...) Apenas entró en la alcoba, Segunda empezó a dar gritos(...) ¡Ay, qué carnicería!" (IV,VI,XIII-XIV, pgs.520-523).

La infecundidad es un motivo muy presente en la novela, como señala G. Sobejano: << Está presente en Jacinta, en Maximiliano, en Feijoo y, hasta cierto punto, en Segismundo y en la misma Guillermina>> (1989, pg.227). Infecundidad que está relacionada con la incapacidad/impotencia; aspectos que, según observamos, aparecen compensados en el sueño de Maxi con esa sobreabundancia de sangre, <<...todo el cuarto se llenaba de sangre, todo el cuarto, hasta el techo>>. Es decir que, desde nuestro punto de vista, el sueño se construye desde un sentimiento prepotente que viene a compensar el sufrimiento del personaje por su condición de impotencia.

La sangre también está asociada al sacrificio y este aparece materializado con la muerte de Fortunata y la locura de Maxi. Este aspecto ya lo hemos tratado anteriormente, haciendo referencia al carácter de personaje transgresor de Fortunata y su castigo con la muerte. Maxi sufre las consecuencias últimas de su impotencia con su

enclaustramiento uterino, con su inmersión en un espacio cerrado del que no volverá a salir, como también le ocurre a Foix en La febre d'or.

La invocación al mar en palabras de Fortunata: "...la vida se me corre fuera, como el río que va a la mar", no sólo evoca los versos de Jorge Manrique: "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/que es el morir", sino que se inserta en una metáfora esencial que alude al río y el paso del tiempo. Metáfora que aparece diacrónicamente a lo largo de la historia de la literatura y que, por ello, tiene el carácter de esencial. Esta metáfora aparece también en la Epístola moral a Fabio, en los versos: "Como los ríos que en veloz corrida/ se llevan a la mar, tal soy llevado/ al último suspiro de mi vida.". En Quevedo, también encontramos esta metáfora, bajo la influencia del pesimismo barroco, en el Segundo cuarteto del Salmo XVIII: "Antes que sepa andar el pie, se mueve/ camino de la muerte, donde envío/ mi vida oscura, pobre y turbio río/ que negro mar con altas ondas bebe". Esta misma metáfora, pasando por Galdós, llegará hasta el Machado de Soledades: "El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,/ bajo los arcos del puente,/ como si al pasar dijera:/ "Apenas desamarrada/ la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,/ se canta: no somos nada./ Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera". La pervivencia de la metáfora continúa en otros autores como Blas de Otero, en su poema <<Lo eterno>>, en Vázquez Montalbán, en las <<Coplas a la muerte de mi tía Daniela>>...

En La febre d'or los sueños que aparecen, que son dos, giran en torno a la figura de Foix. Son una mezcla entre sueño y delirio de un Foix enfermo que busca la reconciliación con Catarina tras su aventura amorosa con Mimí en París. Los dos sueños se dan uno detrás del otro, de acuerdo con la siguiente cita: "Tot ensems, quin desgavell, dins del cap del pobre malalt! quina manera de desvariejar, durant dos dies! quins embulls! quines angoixes! Allà en les tenebroses regions del pensament febrós, l'home veia, de primer, la Mimí i la Catarina, amb el patillut ministre de la Governació, en Jeroni i monsieur Souler, entrant a la taverna de Bruant, convertida, per encantament, en una de les immenses quadres de cosntrucció de locomotores de la casa John Cokerill, a Seraing. Disputaven, en entrar, no se sap per què; però mil obrers, picant a la una, els deixaven eixordats i sense paraula amb l'atorrollador soroll de les dringoses martellades, fins que el père Josnard, sortit no es sabia d'on, amb el davantal al pit i el tallant a la mà greixós de cansalada, aixecava el braç, brandava l'eina, feia un bram espantós, i els electors de Vilaniu aplaudien calorosament. Sonava, però, la primera campanada de la Borsa, i aquests arrencaven a córrer via avall, trabucant algun d'ells dins els soterranis de l'Hospital, mentre l'Eladi, desoint els crits desesperats d'en Foix, s'enduaia per la

cintura, saltant i ballant, la Montserrat Rodon, i en Francesc es retorcia de riure, fent-li les més estraolàries ganyotes.

De sobte canviava la decoració, i en Foix, amb un greu terrible, es veia al cementiri de Barcelona, assegut i lligat de peus i mans, i amb un estrenyecaps, dins d'un hanson menat per un cotxer anglès, més roig que un tomàtec, cridant debades que li traguessin allò del front per posar-se un barret, quan, al mig d'un tou d'arbres d'Hyde Park, descobria el panteó de la sogra..." (II,X, pg 406-7).

Espacio y tiempo se fusionan en el relato. Da la impresión como que toda la novela aparece resumida, en grandes rasgos, en el sueño. Este tipo de sueño pertenece al segundo grupo de sueños que hemos analizado de la novela de Galdós, es decir, aquellos que mantienen una unión con la trama y son concretos para su interpretación. Opuesto a sueños más abstractos. El segundo sueño es también una pesadilla en la cual va explicando, detalle por detalle, su relación con Mimí a Catarina.

Acabaremos este punto señalando que no todos los personajes de las dos novelas sueñan, este atributo sólo aparece asociado a Maximiliano, Fortunata y Foix. Tres personajes que ya hemos asociado anteriormente al tratar la incapacidad/impotencia de ellos. Tres personajes que acaban condenados al final de las novelas.

IV.5.- NOTAS

1.- Otros referentes literarios, que aparecen en las novelas son:

LA FEBRE D'OR:

Además de la visión crítica y denunciante que encierra el personaje del Sr. Monfar, la referencia literaria más palpable se encuentra en la biblioteca de Francesc, que ya hemos mencionado, en la primera parte de esta tesis, donde aparecen los siguientes autores: Heine, Musset, Leopardi, Coppée, Sully Prudhomme, Gauthier, Verdaguer, Guimerá, Matheu, Víctor Hugo, Byron, Goethe, Schiller, Bécquer, Zorrilla, Campoamor y Núñez de Arce. (I,VI,pg.97).

FORTUNATA Y JACINTA:

* Mención a Juan Valera (Juanito Valera) y su obra Pepita Jiménez. (I,I,I, pg.110).

*Valoración de la vivencia frente a lo narrado: "...más sabe el que vive sin querer saber que el que quiere saber sin vivir, o sea aprendiendo en los libros y en las aulas...La lectura es vida artificial y prestada, el usufructo, mediante una función cerebral, de las ideas y sensaciones ajenas, la adquisición de los tesoros de la verdad humana por compra o por estafa, no por el trabajo" (I,I,I,pg 111).

* "Después de aquella sacudida que el amor le dio, entrole tal gusto por las grandes creaciones literarias, que se embebecía leyéndolas. Devoró el Fausto y los poemas de Heine. (II,II,IV, pg. 494).

* "Fortunata conocía La Dama de las Camelias por haberla oído leer. Recordaba la escena aquella del padre suplicando a la dama que le quite de la cabeza al chico la tontería de amor que le degrada, y sintió cierto orgullo de encontrarse en situación semejante" (II,IV,IV, pg. 559).

* "Creeríase que el amor que le inspiraba se iba a depurar aún más, haciéndose tan sutil como aquél que dicen le tenía a Beatriz el Dante o el de Petrarca por Laura". (II,IV,VI,pg 571).

* "parecía que estaba escribiendo La Crítica de la razón pura" (III,I,II, pg. 18).

* "¿Creía Jacinta aquellas cosas, o aparentaba creerlas como Sancho las bolas que D.Quijote le contó de la cueva de Montesinos" (III,II,III, pg. 65).

* "Él se la tiene que comer(...) -dijo guardando la bola- Como me llamo Segismundo, se la tiene que tragar y entonces diré como mi tocayo: <<¡Vive Dios que pudo ser!>>" (IV,I,IX, pg. 315).

Calderón de la Barca, La vida es sueño, jornada II, escena V.

* Nombres de personajes con referencia literaria:

D. Juan Quevedo, propietario del café Universal; Doña Desdémona: referencia a la esposa de Otero -Shakespeare-, debido a los celos; sobrenombre de Aspasia (amante y consejera de Pericles) que recibe Refugio, el amor de Juan Pablo Rubín: "Feijoo no la había visto nunca, ni el filósofo de café acostumbraba presentarse en público en compañía de aquella Aspasia." (III,IV,VIII, pg.133).

* "Tiene mi tía Guillermina una criadita cuya boca vale por dos murgas. No vale mandarla callar. Obedece durante diez minutos, y de repente vuelve otra vez con el señor alcalde mayor..." (IV,II,II, pg 337). Hace referencia a una copla que dice: "Señor Alcalde Mayor,/ no mate usted a los ladrones,/ porque tiene usted una hija,/ serrana de mis quereres,/ que roba los corazones..." Identificación establecida por Ortiz

Armengol, citado en la edición de Fortunata y Jacinta de F. Caudet (1992, pg. 337).

* “Desde la rebotica, donde estaba trabajando, la vio pasar por la calle (Ballester a Fortunata): <<Allá va la nave...” (IV,III,I, pg.365). En la Introducción al poema El Diablo Mundo de Espronceda: “Allá va la nave/ ¿quién sabe do va?/ ¡Ay! ¡Triste el que fía/ del viento y la mar!” (vv.156-159).

* En la despedida de Fortunata y Juanito aparecen unos versos de Juan Bautista Arriaza: “Ya llegó el instante fiero,/ Silvia, de mi despedida/ Pues ya anuncia mi partida/ con estrépito el cañón...”

* Referencia a Sancho Panza y el gobierno de su ínsula: Le proponen a Juan Pablo Rubín “ser gobernador de una provincia de tercera clase...Otros tertuliantes...que había de tener en el gobierno de su ínsula” (IV,IV,VI, pg.447).

* Referencia a Jorge Manrique: “La vida se me corre fuera, como el río que va a la mar” (IV,VI,XIII, pg.520).

* Sobre literatura: “... a lo que dijo el eximio sentenciador de obras literarias, que había allí elementos para un drama o novela, aunque a su parecer el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazónada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien.” (IV,VI,XVI, pg.535).

2.- Vemos en el personaje de don José Ido un importante precedente de lo que posteriormente, con Valle-Inclán, va a ser el Esperpento y, a su vez, un entroncamiento con el personaje cervantino de don Quijote, en la línea de una deformación grotesca de la realidad: “D. José era como los niños o los poetas de verdad, y las sensaciones eran siempre en él vivísimas, las imágenes de un relieve extraordinario. Todo lo veía agrandado hiperbólicamente o empequeñecido, según los casos. Cuando estaba alegre, los objetos se revestían a sus ojos de maravillosa hermosura; todo le sonreía, según la expresión común que le gustaba usar. En cambio cuando estaba afligido, que era lo más frecuente, las cosas más bellas se afeaban volviéndose negras, y se cubrían de un velo... parecíale más propio decir de un sudario. Aquel día estaba el hombre de buenas, y la excitación de la dicha hacía más niño y más poeta que otras veces. Por eso el campo del Mundo Nuevo, que es el sitio más desamparado y más feo del globo terráqueo, le pareció una bonita plaza...” (I,IX,IV,pg.334).

Observemos el fiel parecido de la siguiente escena que reproducimos del Quijote, el capítulo XXXVI de la 1ª parte, “Que trata

de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros raros sucesos que en la venta le sucedieron”: “... le puso (Nicanora a Ido) en la mano un palillo de tambor que allí habían dejado los chicos...y apoyando la rodilla en el camastro que allí había empezó a dar golpes con el palillo pronunciando torpemente estas palabras: -Adúlteros, expiad vuestro crimen.” (I,IX,VI,pg.351).

Hay escenas en las que don Ido del Sagrario recuerda al Camilote de Gil Vicente, en la Tragicomedia de Don Duardos, principalmente en todo lo referente a su mujer. Para Camilote Maimonda es “cumbre de toda fealdad”, es la “frol del mundo”, la “rosa pura”, “vos sois claridad del día”, “vos sois Apolo segundo en hermosura!”; pues bien, una escena parecida es la que presenciamos con Ido al describir a Nicanora, su mujer: “-Aquí donde le ves- dijo Santa Cruz-, se tiene una de las mujeres más guapas de Madrid. -Mi mujer(...) Nicanora(...) murmuró Ido sordamente, ya en el último bocado-, la Venus de Médicis(...)carne de raso” (I,VIII,IV, pg.301). Más adelante, nos describe el narrador a Nicanora en los siguientes términos: “Era una mujer más envejecida que vieja, y bien se conocía que nunca había sido hermosa.” (I,IX,II,pg.326).

También podemos observar en Galdós algunos elementos que entroncan con el teatro de Ramón de la Cruz, y posteriormente con los sainetes de Arniches, en lo referente a la reproducción real de las formas populares, es decir, a una reproducción de tipo costumbrista que reproduce los fenómenos fonéticos del habla popular, los vulgarismos de carácter sintáctico, las palabras jergales...

Igualmente ocurre con la reproducción de las formas de vestirse, de comportarse... Algunos de estos aspectos han ido apareciendo a lo largo de esta tesis y otros los encontramos en escenas como la del encuentro de Ido e Izquierdo en la taberna: “-Porque no hacen solutamente estimación de los verídicos hombres del mérito. Tanto mequetrefe colocao, y a nosotros, tocayo, a estos dos hombres de calidad nadie les ensalza. A cuenta que ellos se lo pierden; porque usted, ¡hostia! sería un lince para la Destrucción pública...

-¡República puerca, república cochina!- rebuznó Platón, dando en la mesa un porrazo tan recio, que todo el ventorro tembló”. (I,IX,II,pg.329). Hasta Galdós, esto venía siendo una característica de los géneros teatrales menores, como el entremés, el sainete, la farsa... principalmente, y él incorpora algunos elementos característicos de la cultura popular que él incorpora a la novela.

3.- La figura de Ido ha tenido distintos estudios, entre ellos destacamos: -W.H. Shoemaker, <<Galdós literary creativity: Don J.Ido del Sagrario>>. Hispanic Review, XIX (1951). - Paul Smith, <<Cervantes and Galdós: the Duques and Ido del Sagrario>>. Romance Notes, 8

(1966). Datos tomados de la edición de F. Caudet de Fortunata y Jacinta (1992, pg. 297, n.216).

4.- El café Universal, al cual acostumbra asistir Juan Pablo Rubín, tuvo una importante presencia en la vida de Galdós. Este café, propiedad de un <<astur amable y narigudo>> llamado don Juan Quevedo, es donde se celebraban las tertulias diarias de los isleños, haya por los años 60. Tanto los grancanarios y los tinerfeños como los gomeros y los mayoreros, los de las islas mayores o menores se encontraban en Madrid en este café. A él asistía Benito Pérez Galdós desde su llegada a la ciudad, junto a una clientela de cierto matiz progresista.

Se ha encontrado situado, hasta el año de 1973 que se cerró, en la Puerta del Sol, esquina con la calle Alcalá, antiguo número 15 hoy 14. El café recibía también el nombre de <<café de los espejos>>, y con este nombre lo ha historiado Ramón Gómez de la Serna en Automoribundia.

Como todos, el Universal acogía tertulias habituales de profesionales o gremios, y también <<peñas>> de orígenes regionales, como esta de los isleños. Galdós dice de ella que <<era una tertulia de las más amenas de Madrid, compuesta de estudiantes de Derecho, Medicina y de Caminos y reforzada por personas mayores, curtidas de marrullería y de experiencia>>.(Ortiz-Armengol, P., 1995, pg.147).

Según refiere Palacio Valdés, en su entrevista titulada <<Un estudiante de Canarias>> y publicada en el Diario de Las Palmas, de 18-VIII-1894, en las mesas canarias, entre dos o tres docenas de amigos y paisanos, Galdós figuraba con frecuencia, <<pero silencioso casi siempre, distraído, sonriendo a los chistes, lo mismo que a las tonterías>>, dibujando, y entreteniéndolo con ello la animación de todos. Entre ellos figuraban Benigno Wangüement, Valeriano Fernández Ferraz que fue ocasionalmente profesor de geografía histórica de Galdós, don Luis Francisco Benítez de Lugo que ya era entonces octavo marqués de la Florida, Fernando León y Castillo, este era el canario más querido, y su protector y valedor, según nos indica Ortiz-Armengol (Ortiz-Armengol, P., 1995, pg.148).

Ya en estas tertulias Galdós era conocido como <<el chico de las putas>>, debido a unas caricaturas que él hacía de estas mujeres. También le llamaban <<el hombre de las pajaritas de papel>> por su habilidad en cortar un trozo de papel de un periódico y hacer figuras de papiroflexia.

V.- CONCLUSIÓN

Dentro de la dialéctica socio-cultural natura/urbs, la tendencia se va inclinando hacia el desarrollo de la ciudad unido al proceso de la revolución industrial que acometen las distintas sociedades europeas a partir del siglo XVIII. Ese camino desarrollará paralelamente la presencia cultural de la ciudad, más allá del marco referencial, hasta convertirse en espacio literario significativo. Les corresponde a Balzac, Dickens, Galdós y Oller, entre otros, ser los primeros en llevar a la novela este nuevo espacio donde se desarrolla la aventura humana del vivir; recordemos, sin ir más lejos, el discurso de ingreso de Galdós en la RAE. Igualmente está en sus manos trasladar a la literatura un impulso social y vital que se está desarrollando y, a su vez, en los casos castellano y catalán, dotar de nuevas significaciones a uno de los elementos esenciales de la narración como es el espacio. El espacio urbano pasa a ser el lugar primordial de la exploración pragmática y mítica de estos escritores.

Como se ha pretendido poner de manifiesto, tanto en Fortunata y Jacinta como en La febre d'or, el espacio urbano forma parte del conjunto de elementos comunicativos que encierra el mundo narrativo. Estas implicaciones, que resultan ser una noción puramente perceptiva (real o simbólica) y conceptualizada a partir del universo del discurso que comparten autor-lector, se definen por los distintos rasgos que hemos ido analizando y que podemos resumir esquemáticamente de la siguiente manera:

La ciudad refleja la modernidad cosmopolita de la segunda mitad del s.XIX y adquiere un sentido fundacional en las novelas a partir de la metamorfosis de algunos de los elementos más significativos que la definen, como por ejemplo los cambios de calles y plazas, la creación de una nueva identidad a partir de los elementos que va aportando el progreso... Sirva como ejemplo la siguiente cita de Galdós: "Para que el progreso pusiera su mano en la obra de aquel hombre extraordinario(...)fue preciso que todo Madrid se transformase; que la desamortización edificara una ciudad nueva sobre los escombros de los conventos; que el Marqués de Pontejos adecentase este lugarón; que las reformas arancelarias del 49 y del 68, pusieran patas arriba todo el comercio madrileño; que el grande ingenio de Salamanca idease los primeros ferrocarriles; que Madrid se colocase, por arte del vapor, a cuarenta horas de París, y por fin, que hubiera muchas guerras y revoluciones y grandes trastornos en la riqueza individual." (I,II,V, pg. 148-150). Esa modernidad se observa en las modalidades básicas de la vida, inseparables de las estructuras sociales,

económicas y políticas que apreciamos en las dos obras a partir de personajes tan estructuradores como Fortunata, Doña Lupe, Juanito Santa Cruz, Gil Foix y Mimí, entre otros. Así lo refleja también la novela de Oller, como ya hemos visto anteriormente: “Altres cops s’exploaven desigs latens en la massa, observacions llançades al pas en converses indiferents. Començava el barceloní a condoldre’s de l’estretor de la ciutat antiga, de la imperfecta urbanització de la nova, de l’aspecte vilatà i la deixadesa que regnaven per sos carrers, de la manca de comoditats modernes, grans monuments, squares i estàtues: la febrada d’or congriava de seguida projectes per a transformar-ho tot. Els cossos populars i les autoritats rebien cada dia plans i més plans de projectes nous, acompanyats de memòries, l’hipòcrita mòbil d’especulació dels quals es disfressava de patriotisme ardent, de previsor i paternal sollicitud.” (I,IV,pg.71). “Era l’estrena de l’Hipòdrom. Barcelona, la Barcelona rica, es modernitzava: fos exòtica o no la festa, no volia privar-se d’aquella diversió aristocràtica que dona to a les grans ciutats del dia.” (I,XVI, 216).

Otro de los rasgos asociados a la ciudad es la polifonía que resulta de la interacción de los distintos personajes; son obras corales que determinan un afán de conjunto cuyas metáforas son el círculo y la esfera. Esta última, a su vez, materializa el triángulo alegórico cielo-tierra-infierno.

Esta conjunción o coralidad se percibe también desde la perspectiva de la geografía social, la cual aporta una identidad social a los personajes. Galdós establece la identidad del personaje de Fortunata a partir del vestuario, el lenguaje y su posición en el espacio: “Rompió a reír, a reír, y el Delfín tuvo que preguntarle muchas veces la causa de su hilaridad para obtener esta respuesta: ¿Sabes de qué me río? De pensar en la cara que habría puesto tu mamá si le entras por la puerta una nuera de mantón, sortijillas y pañuelo a la cabeza, una nuera que dice diquíá luego y no sabe leer(...) El pueblo es sucio, la mujer de clase baja, por más que se lave el palmito, siempre es pueblo. No hay más que ver las casas por dentro.” (I-V-II y III, pg 210). Unido a esto, desde el plano vivencial, aparece el carácter de transgresión de esa posición social, como ocurre fundamentalmente con Fortunata y Gil Foix.

El espacio representa igualmente una deixis social entre el narrador y el lector, principalmente para el lector de la época, ya que la posición en un espacio urbano conocido implica una identidad social. La identidad socio-cultural que representa pertenecer a la corrala de la calle Mira el Río, en la zona Sur de Madrid, por centrar el ejemplo en la novela de Galdós aunque igual ocurre en la de Oller, es distinta de la que implica el pertenecer a la zona burguesa del ensanche, en el barrio de Salamanca, y esto se aprecia en la forma de ser y estar de los

personajes. En el capítulo II.6 de nuestra tesis poníamos de manifiesto que la posición en el espacio implica una imagen de representación.

La ciudad permite el desarrollo de ciertas metáforas que encierran las novelas, como son:

- La ciudad como escenario carnavalesco, a partir del cual se perfila un retrato grotesco de la sociedad. Así lo podemos ver, por ejemplo, en La febre d'or, cuando Oller narra el enloquecimiento ante la fiebre de la bolsa: "I les portes, com boques de sèquia, seguien vessant glopades i mès glopades de gent. Les columnes de fum es multiplicaven i espessien, la remor de les converses es feia més grossa, i, entre els sons trencats del català, sonava melosa una que altra paraula castellana, queien desmaiades frases d'americans, vibraven, amb veu de nas, mots francesos." (I-I,pg 22). "Un corrent invisible d'or arribava fins a la bossa del jornalero. El goig resplendia en totes les cares, la gent corria esbojarrada pels carrers, i l'alè de benestar que arreu es respirava empenyia el més retingut a gastar i a canviar l'or reunit a còpia de suors i privacions per aquells trossos de paper, gravats a mitges tintes, que el crèdit escampava a carretades." (I-IV,pg 70). En el despacho de Foix: "L'Eladi havia tingut raó: "bastaria mudar de casa i plantar-se amb certa ufana, per a millorar cuitacorrents". Obrir el nou despatx i veure multiplicar en desmesura la clientela fou tot u. Quan arribava el vespre i, repassant les notes del dia, veia en Foix les palades d'or..." (I-IV,pg 70). Estas imágenes hacen referencia a lo que hemos denominado como el carnaval de la lujuria.

- La ciudad como espacio de aventura y de conquista. Tomando como ejemplo la novela de Oller, nos encontramos con una ciudad convertida en un espacio para la aventura. Sus dos principales aventuras son la bolsa y el ferrocarril. Su rasgo dominante es la aventura de conquista. A través de la aventura Gil Foix consigue el triunfo de la fama, lo que conlleva la conquista de una mujer como trofeo, dicha mujer es Mimí. La aventura amorosa con Mimí confirma la fama y el triunfo en la aventura: "Caldria ser cego i sord de naixença, per a no conèixer a vostès i saber de memòria la història de tots. Un ricatxo com vostè és una primera figura: allà on es presenta es distingeix, crida l'atenció, fa parlar d'ell tot seguit... al banquer l'anomenada d'eixerit i esplèndid que li daria el viatjar rumbosament amb una bagassa com aquella, que ell creia de cap de brot(...) L'aventura, d'altra part, l'encisava de debò, i era per al nou potentat com episodi indispensable a la biografia de tot home milionaria." (II,III y IV,pgs 332-334).

- La ciudad como continente del viaje urbano. Viaje que actúa, tanto como motivo literario, como elemento estructurador de las novelas, y esto es una auténtica innovación literaria de la que participan ambos escritores. De ahí el concepto de poetas o mitopoetas de la ciudad que

aplican M. Zambrano y Cl. Guillén a los novelistas realistas, como ya hemos visto: "...son mythopoeists, cuyo campo predilecto de exploración mítica es la ciudad" (Guillén, Cl., 1985, pg. 374).

El viaje urbano está asociado también con el laberinto, del que participa el personaje de Fortunata. La ciudad pasa así a tener un valor actancial porque se confunde con la acción y el discurrir temporal. De escenario vivido pasa a espacio viviente.

El término casa tiene distintas extensiones en las dos novelas. Como hemos analizado, hace referencia a tienda/negocio, piso, edificio, prostíbulo, familia, casa/habitación/cuarto, bolsa, banco y convento principalmente. Todo ello tiene como denominador común la relación que se establece entre la cercanía o distancia afectiva y la cercanía o distancia social entre los personajes. Este denominador también se puede aplicar a los vínculos matrimoniales, ya que en ambas obras se da una pugna entre los matrimonios endogámicos y la relación amorosa extramarital.

Al igual que el término casa tiene distintas extensiones, ocurre también con los valores que hemos estudiado en torno a este espacio, y que pasamos a enunciar: por un lado, hemos estudiado la condición de espacio proteccionista y autosuficiente que encierra y aísla al personaje de un exterior que le resulta muy agresivo. Es el caso de la casa de la sra. Mónica para Gil Foix en La febre d'or: "No ho sabem pas. Mai no es troba bé. Passa nits enteres sense dormir; no pot pair el que menja; tot l'enfada, tot el posa furiós; la memòria li falta, el cap se li'n va; agafa manies estranyes com la d'ara, que fa vuit dies que no el podem arregar del quarto, i allí menja, i allí dorm, i allí es migra a les fosques, sense escoltar els nostres precs ni els consells dels metges, i fent-nos consumir a tots." (II, XIV, pg 467). "Un cop van haver-nos desputllat, com vostè veu, bé semblava que havia de quedar-hi; perquè ¿de què viu, el meu pare, sinó de lo de la mamà i del pobre del meu marit? Doncs així i tot, i estant com està malat i desmemoriat, encara, com per escarni, vénen a mortificar-lo sovint, exigint-li declaracions en els plets que es tenen en Llassada, en Rodon i els Balenyà.

-Ah! ¿és a dir que ara aquests es disputen la túnica de Cristo?

-Ni més ni menos, oncle; ¡del Cristo que ells van crucificar!-respongué la noia eixugant-se ben bé els ulls i retrobant en el registre de la indignació accents enèrgics de veu" (II, XIV, pg 471-72).

También es el caso de la casa de doña Lupe, para Maximiliano Rubín en Fortunata y Jacinta: "A la semana siguiente, Ballester salió de la botica de Samaniego, porque doña Casta se enteró de sus relaciones (que a ella se le antojaban inmorales) con la infame que tan groseramente había atropellado a Aurora, y no quiso más cuentas con

él. Doña Lupe le rogó varias veces que fuese a ver a Maximiliano, que continuaba encerrado en su cuarto, y le daban la comida por un tragaluz, no atreviéndose a entrar ni la señora ni Papitos, porque los aullidos que daba el infeliz era señal de agitación insana y peligrosa (...) Segismundo(...)vio a Maxi en un rincón, hecho un ovillo, con más apariencias de imbecilidad que de furia, demudado el rostro y las ropas en desorden“ (IV,VI,XVI, pg 536).

Lo hemos denominado espacio uterino, tomando el término de F.J. Tamayo (1984, pg. 55), metáfora espacial simbólica y connotativa que sintetiza la imagen de lo que hemos definido y que une, desde una categoría vivencial, el espacio con la actitud del personaje.

Los elementos que definen este espacio uterino son tres: su dominio, su condición de espacio que alberga a distintos personajes y la plétora maternal que se deduce de ellos.

Si la ciudad totaliza a una colectividad, la casa totaliza al individuo. La identidad casa-individuo cumple una función narrativa que interpretamos simbólicamente desde la asociación metafórica casa igual a cuerpo. Esto lo hemos estudiado en torno a la relación entre el sueño y el espacio de la casa en la novela de Galdós, representando la casa los distintos estratos de la psique.

La descripción del espacio aparece en las dos novelas desde tres niveles interrelacionados: la mirada, los elementos sinestésicos y el estado de ánimo. En Galdós leemos: “El gabinetito de Jacinta, inmediato a esta pieza, era la estancia más bonita y elegante de la casa y la única tapizada con tela; todas las demás lo estaban con colgadura de papel, de un arte dudoso, dominando los grises y tórtola con oro. Veíanse en esta pieza algunas acuarelas muy lindas compradas por Juanito, y dos otros óleos ligeros, todo selecto y de regulares firmas, porque Santa Cruz tenía buen gusto dentro del gusto vigente. Los muebles eran de raso o de felpa y seda combinadas, con arreglo a la moda, siendo de notar que lo que allí se veía no chocaba por original ni tampoco por rutinario. Seguía luego la alcoba del matrimonio joven, la cual se distinguía principal-mente de la paterna en que en ésta había lecho común y los jóvenes los tenían separados. Sus dos camas de de palosanto eran muy elegantes, con pabellones de seda azul.” (I,VI,III,pg 247).

Por su parte Oller escribe: “Dit això, fugí, i encara tingué temps d’apoderar-se de la papelina, que el neguito li disputava, i entrar amb ella davant de l’estarrufat papà. La mamà i la Fina eren allí, en aquell menjador empaperat de color de malva, guarnit amb un esplèndid mirall damunt l’escalfapanxes encès, un gran tinell de noguera, altes cadires del mateix encoixinades de cuir, folgades cortines de llana i seda a

cada obertura, mirífica làmpara de bronze, penjant del sostre, i tofuda catifa blava amb sanefa vermella a terra.” (I,III, pg 48).

La casa aparece también como el espacio de la promiscuidad, principalmente a través de matrimonios endogámicos, en el caso de Fortunata y Jacinta: “La mamá tenía sus proyectos, y empezaba a tirar acertadas líneas para realizarlos. Las familias de Santa Cruz y Arnaiz se trataban con amistad casi íntima, y además tenían vínculos de parentesco con los Trujillos. La mujer de don Baldomero I y la del difunto Arnaiz eran primas segundas, floridas ramas de aquel nudoso tronco, de aquel albardero de la calle de Toledo.”(I,II,III,pg.136). “La esposa que Barbarita proponía a su hijo era Jacinta, su prima, la tercera de las hijas de Gurmensindo Arnaiz(...) Lo peor del caso era que nunca la había pasado por las mientes casarse con Jacinta, a quien siempre miró más como hermana que como prima.”. (I,IV,II, pg.192-4).

En ambas novelas aparecen, vinculados a la casa, unas actitudes transgresoras y el surgimiento del tabú. Las relaciones promiscuas, en La febre d'or, las analizamos a través de los siguientes vínculos: la relación amorosa de Foix con Catarina, su mujer, con Blanche y con Mimí; Mimí relacionada, fundamentalmente, con Foix y Llassada; Delfineta relacionada amorosamente con Eladi, su primo, Francesc, su tío y Esmalrich; Eladi relacionado con Delfineta, Blanche y Raquel Llopis, entre otras y, por último, el barón de Esmalrich con Delfineta y Emilia Llopis.

Las dos casas de la Cava de San Miguel nº 11, en Fortunata y Jacinta, aparecen con distintos valores, que hemos analizado a lo largo de este estudio: por un lado inicia y cierra la relación entre Fortunata y Juanito Santa Cruz y con ello abre y cierra la trama de la novela, por lo que el espacio adopta un carácter estructurador en la obra, dimensión también aplicable a La febre d'or: “Y sale a relucir aquí la visita del Delfín al anciano servidor (Estupiñá) y amigo de su casa porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita (se está refiriendo a la visita que hace a Estupiñá, al comienzo de la novela, en la Cava de S.Miguel nº 11), esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no.” (I,III,III, pg.181). Se unen forma literaria y espacio. La categoría espacial guarda así coherencia con el resto de las categorías narrativas.

La espacialización de los personajes, que ya hemos puesto de manifiesto a lo largo de esta tesis, cobra de nuevo sentido en torno a la casa, desde la metáfora analizada del hacer/deshacer la casa; unida principalmente a los protagonistas de las dos novelas.

Dentro de las distintas líneas isotópicas de la casa, que hemos estudiado, se encuentra el convento, espacio significativo como prueba de iniciación para Fortunata, como espacio actancial y como símbolo de pureza vinculado al agua y la limpieza. El espacio del convento es también significativo porque resulta un claro continente del proceso de contención, sumisión y liberación, que también encontramos a lo largo de la novela: “Convénzase usted, en esto, como en otras cosas, todo es ponerse a ello, todo es empezar...Imagínese usted lo bien que estará cuando se nos reforme; vivirá feliz y considerada, tendrá un nombre respetable, y habrá quien la adore, no por sus gracias personales, que maldito lo que significan, sino por las espirituales, que es lo que importa(...) Pues es preciso que se nos someta a usted a la siguiente prueba(...) Hay en Madrid una institución religiosa de las más útiles, la cual tiene por objeto recoger a las muchachas extraviadas y convertirlas a la verdad por medio de la oración, del trabajo y del recogimiento.” (II,IV,V,pg.567-68).

En estos análisis hemos partido de una valoración de lo manifiesto hacia una concepción más abstracta, que nos permita elaborar lo que hemos definido como metáforas espaciales. Todo esto nos lleva a valorar a Galdós y a Oller, recuperando el sentido revolucionario que aportaba la estética del Realismo/Naturalismo, sin entrar a juzgar estas categorías.

El espacio vivencial tiene su culminación en lo que hemos definido como espacio de encuentro, que hemos analizado desde distintas perspectivas:

Encuentro colectivo: metáfora de la festividad carnavalesca, debido al sentido de máscara de la transgresión que constituyen estos espacios. Una de las principales figuras del carnaval es el diablo, personaje que pertenece tanto a la novela de Oller, como a la de Galdós. En La febre d'or, aparece construida a través de una relación en paralelo formada por Fausto y Eladi. Oller crea una identidad entre Eladi-Fausto-Mefistófeles y Blanche-Margarita como hemos podido observar anteriormente (cap. IV-2). En Fortunata y Jacinta, Galdós construye todo un infierno social en torno a la Corrala de la calle Mira el Río, un claro exponente de esta visión es el retrato que hace de los niños: “Nueva barricada de chiquillos les cortó el paso. Al verles, Jacinta y aún Guillermina, a pesar de su costumbre de ver cosas raras, quedáronse pasmadas, y hubiérales dado espanto lo que miraban, si las risas de ellos no disiparan toda impresión terrorífica. Era una manada de salvajes, compuesta de dos tagarotes como de diez y doce años, una niña más chica, y otros dos chavales, cuya edad y sexo no se podía saber. Tenían todos ellos la cara y las manos llenas de chafarrinones negros, hechos con algo que debía de ser betún o barniz japonés del más fuerte. Uno se había pintado rayas en el rostro, otro

anteojos, aquél bigotes, cejas y patillas con tan mala maña, que toda la cara parecía revuelta en heces de tintero. Los pequeñuelos no parecían pertenecer a la raza humana, y con aquel maldito tizne extendido y rebosado por la cara y las manos semejaban micos, diablillos o engendros infernales.” (I,IX,II,pg.324).

La esfera cobra de nuevo sentido, unida al espejo, en espacios que miran hacia dentro socialmente, como el hipódromo y el liceo en La febre d'or.

Otro espacio de encuentro es la mesa, simboliza tanto el poder (la mesa del despacho de Gil Foix, por ejemplo), como espacio aglutinador de distintos personajes que propicia diferentes encuentros, como, en último lugar, un espacio que alberga la vida y la muerte. Algunos ejemplos de ello los encontramos en las reuniones, en torno a una mesa, de Foix, Eladi y Jordi para tejer sus negocios y el proyecto de ferrocarril: “Sí, senyor: no m’hi oposo; però, cregui’m, amb més pit. Remuntem la casa, emprenguem més operacions, establím unes oficines elegants: fugi d’aquest carreró. Avui la gent vol una altra cosa: es paga molt de les apariències(...) Llavors vingué el rengló dels negocis i empreses a què, per de moment, s’havia de dedicar la casa.” (I,II, pg.44-45).

Igualmente, Galdós utiliza la mesa para reunir a distintos personajes, entre ellos Ido e Izquierdo y pintar la miseria del populacho inculto, o las tertulias de Juan Pablo Rubín y con ellas las escenas costumbristas, no sin estar cargadas de ironía, de un Madrid pintoresco: “De ocho a diez estaba el café completamente lleno, y los alientos, el vapor y el humo hacían un potaje atmosférico que indigestaba los pulmones. A las nueve(...) aumentaba el bullicio(...) Poco después empezaba a aumentar la concurrencia; algunos se iban al teatro, y las peñas de estudiantes se disolvían, porque hay muchos que se van a estudiar temprano. En todos los cafés son bastantes los parroquianos que se retiran entre diez y once. A las doce vuelve a animarse el local con la gente que regresa del teatro y que tiene costumbre de tomar chocolate o de cenar antes de irse a la cama. Después de la una sólo quedan los enviciados con la conversación, los adheridos al diván o a las sillas por una especie de solidificación calcárea, las verdaderas ostras del café(...).

Hay tertulias de militares, de ingenieros; las de empleados y estudiantes son las que más abundan, y los provincianos forasteros llenan los huecos que aquellos dejan. En un café se oyen las cosas más necias y también las más sublimes. Hay quien ha aprendido todo lo que sabe de filosofía en la mesa de un café, de lo que se deduce que hay quien en la misma mesa pone cátedra amena de los sistemas filosóficos...” (III,I,III,pg.21-22).

La mesa presenta dos valores: por arriba, es el espacio de la conciencia y la razón; por abajo, el de la pasión y el amor oculto: “Cada cop que érem á taula, mentre per damunt d’ella es parlava de tot menos del que interessava el meu cor, aquells colomets feien de les seves per sota. ¡l quin llenguatge més senzill i eloquent, el d’aquells peuets! Mai no ens en vam dar la clau, i com ens compreníem! Un copet ràpid, de punta: “Escolta el que vaig a dir.” I allò que deia llavors l’Eladi tenia per a mi un significat molt més interessant i directe que per als altres. Una apretada viva sobre el dit gros era un sí apassionat, que corresponia al meu cor amb un raig de bàlsam. Dos copets seguits, i també vius, eren un no de protesta. Dos de bellugosos, indecisos, portaven l’accent desprecia-tiu, i jo entenia que volien dir: “Eh! no, no en facis cas.” Quan la planta del seu peu feia presa del meu: “Ah! que t’estimo!” Jo, amb el cap moix, començava a pestanyejar-me un cobriment de cor!... Si em pegava amb el dit gros sota la punta del peu, volia dir: “Calla! deixa’m estar, que no t’estimo.” Dissimulant tant com podia, li manifesta-va amb una ullada ma sorpresa, abaixava tot seguit els ulls demanant pietat, i curts moments després, els peus s’ajeien l’un damunt de l’altre, reconciliats, més amics que mai. Era deliciós!” (I,VII, pg. 100-1).

Por último, el cuerpo de Fortunata, es una espacio de encuentro desde tres perspectivas distintas: una, el encuentro con sus ocho amantes; en segundo lugar, es el encuentro con el nuevo ser, con la pícara idea que representa su hijo, y, en último lugar, es el espacio donde se producen los sueños y con ellos, el mundo onírico que representa nuevos y, distintos encuentros, subvierte la realidad narrativa: “Y allá de madrugada fue vencida del sueño, y se le armó en el cerebro un penoso tumulto de cerrojos que se descorrían, de puertas que se franqueaban, de tabiques transparentes y de hombres que se colaban en su casa filtrándose por las paredes.” (II,VII,IV, pg.681).

También Oller utiliza el recurso del sueño en La febre d’or, aunque no entra en unos espacios y lenguajes irracionales sino que se mantiene en un estricto realismo. Son una mezcla entre sueños y delirios de un Foix enfermo: “El turmentava, sobretot, un endiablats pesombre, en el qual ell es veia al llit explicant, fil per randa, totes ses relacions amb Mimí a la Catarina, que s’esborronava de sentir-ho i hauria fugit si ell no l’hagués retinguda ben agafada pels braços, sense fer cas de ses estrebadades i planys.” (II,X, pg.410).

Con todo esto, hemos pretendido asentar los tres principales códigos espaciales de la narrativa: referencial, narrativo y simbólico; y haber penetrado, un poco más, en la vinculación espacio-tema, dentro la novelística del siglo XIX. Principalmente, a partir de una de su más original e innovadora aportación a la narrativa como es la omnipresencia de la ciudad, el espacio urbano, generador de un

universo literario, que, a su vez, les ha merecido el título de mitopoetas de la ciudad.

Todo esto, cabe recordar y ya para acabar, establecido a partir del eje entre dos novelas -Fortunata y Jacinta y La febre d'or-, que remiten a dos espacios urbanos concretos -Madrid y Barcelona-, núcleos rectores de dos ámbitos sociales y culturales -el castellano y el catalán-; en suma, a dos novelistas, Benito Pérez Galdós y Narcís Oller, y a dos tradiciones literarias comparables y complementarias para el estudio crítico e histórico de la literatura. Todo ello, practicable si nos ubicamos en la comprensión de la literatura comparada y en el reconocimiento de una zona cultural y literaria perfilada sobre la correspondencia de elementos sociales, políticos y económicos y asentada en el correlato de prácticas y estéticas literarias y, en nuestro caso además, en el diálogo e intercambio de criterios entre los autores de las novelas contrastadas. La península Ibérica es esa zona literaria de cuya conjunción, aquí y para estudiar uno de sus episodios y experiencias literarias, hemos tomado dos de sus referentes, el castellano y el catalán, en las plumas y obras de Benito Pérez Galdós y Narcís Oller.

VI.- BIBLIOGRAFÍA

VI.1.- EDICIONES DE TEXTOS DE LOS AUTORES ESTUDIADOS

A) Novelas analizadas

Oller, N.: La fiebre del oro. Prólogo de Camilo J. Cela. Versión de Enrique Sordo Lamadrid. Edt.: Alianza editorial. Enciclopedia Catalana. Madrid, 1986.

Oller, N.: La febre d'or. Pròleg de Carme Arnau. Edt.: Edicions 62. Barcelona, 1994.

Pérez Galdós, B.: Fortunata y Jacinta. Edición de Francisco Caudet. 2 volúmenes. Tercera edición. Edt.: Cátedra, Letras Hispánicas nº 185-186. Madrid, 1992.

B) Otros textos

Oller, N. y Pérez Galdós, B. (1963-64): Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller. Recopilación epistolar realizada por William Shoemaker, Edt.: Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, vol. XXX. Barcelona (citamos en la tesis por W. Shoemaker).

Oller, N. (1962): Memòries Literàries: Història dels meus llibres. Edt.: Aedos. Barcelona.

Pérez Galdós, B. (1957): <<Observaciones sobre la novela contemporánea en España>>, en Madrid, del mismo autor, pgs. 223-249. Edición de José Pérez Vidal. Edt. Afrodísio Aguado S.A. Madrid.

Pérez Galdós, B. (1974): <<La sociedad presente como materia novelable>>, discurso pronunciado ante la Real Academia Española, en Teoría de la novela, de Germán y Agnés Gullón, pgs.21-27. Edt.: Taurus. Madrid.

Pérez Galdós, B. (1975): Recuerdos y Memorias. Selección de textos y prólogo de Federico Carlos Sainz de Robles. Incluye el texto autobiográfico de Galdós: <<Memorias de un Desmemoriado>>. Edt.: Tebas. Madrid.

VI.2.- DOCUMENTACIÓN HISTÓRICO-BIOGRÁFICA SOBRE LOS AUTORES

BENITO PÉREZ GALDÓS

Alas, L. (Clarín) (1889): Celebridades Españolas Contemporáneas-I: Benito Pérez Galdós. Edt. Ricardo Fé. 2ª edición. Madrid.

Bravo-Villasante, C. (1976): Galdós visto por sí mismo. Editorial Magisterio Español, S.A., colección Novelas y cuentos. 2ª edición. Vitoria.

Casalduero, J. (1961): Vida y obra de Galdós. Edt.: Gredos. Madrid.

Fernández Montesinos, J. (1968-69): Galdós. T. I y II. Edt.: Castalia. Madrid.

Ortiz-Armengol, P. (1996): Vida de Galdós. Edt.: Crítica (Grijalbo Mondadori). Barcelona.

NARCÍS OLLER

Costas Jové, F. (1946): El novelista Narciso Oller. Ensayo biográfico. Edt.: Aedos. Barcelona.

Gilabert, J. (1977): Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del siglo XIX. Edt.: Ediciones Marte. Barcelona.

Moragas i Rodes, V. (1995): Narcís Oller i de Moragas: La seva vida vista per un contemporani. Edt.: Institut d'Estudis Vallencs. Valls (Tarragona).

Serrahima, M. (1948): <<El món de Narcís Oller>> en Obres Completes de Narcís Oller, pgs. 1458-1461. Edt.: Selecta. Barcelona.

Tayadella, A. (1986 c): <<Narcís Oller i el Naturalisme>> en Historia de la Literatura Catalana de M. de Riquer/A.Comas/J.Molas. Vol.7, pgs. 605-668. Edt.: Ariel. Barcelona.

Triadú, J. (1955): Narcís Oller. Resum biogràfic. Edt.: Barcino. Barcelona.

ENCUENTRO BIOGRÁFICO DE AMBOS AUTORES(*)

Marrero, V. (1971): Historia de una amistad. Pereda, Rubén Darío, Clarín, Valera, Menéndez Pelayo, Pérez Galdós. Edt.: Magisterio Español, colección Novelas y Cuentos. Madrid.

Shoemaker, W. (1963-64): Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller. Edt.: Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, vol. XXX. Barcelona.

(*) Los estudios de crítica comparatista entre Galdós y Oller, aparecen ordenados alfabéticamente en el apartado VI.5 de esta Bibliografía.

VI.3.- TEORÍA LITERARIA

Aldridge, A. O. (1973): <<Discussion>> (participación en), en Neohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum, I, 1-2, pgs. 149-152. Budapest.

Amorós, A. (1982): Introducción a la literatura. Edt.: Castalia. Madrid.

Amorós, A. (1989): Introducción a la novela contemporánea. Edt.: Cátedra, 9ª edición. Madrid.

Auerbach, E. (1979): Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. Edt.: Fondo de Cultura Económica. México.

Bachelard, G. (1983): La poética del espacio. Edt.: Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión. México.

Bajtín, M. (1974): Rabelais y la cultura popular. Edt.: Barral. Barcelona.

Bajtín, M. (1982): Estética de la creación verbal. Edt.: S.XXI. México.

Bajtín, M. (1986): Problemas de la poética de Dostoievski. Edt.: FCE. México.

Bajtín, M. (1989): Teoría y estética de la novela. Edt.: Taurus. Madrid.

Bal, M. (1985): Teoría de la narrativa (Una introducción a la Narratología). Edt. Cátedra. Madrid.

Baquero Goyanes, M. (1961): Qué es la novela. Edt.: Columba. Buenos Aires.

Baquero Goyanes, M. (1989): Estructuras de la novela actual. Edt.: Castalia. Madrid.

Barthes, R. (1967): Ensayos críticos. Edt.: Seix Barral. Barcelona.

Barthes, R. (1970): Estructuralismo y literatura. Edt.: Nueva visión. Buenos Aires.

Barthes, R. (1971): Literatura y sociedad. Edt.: Martínez Roca. Barcelona.

Booth, W. (1980): La retórica de la ficción. Edt.: Bosch. Barcelona.

Booth, W. (1986): La retórica de la ironía. Versión castellana de Jesús Fernández Zularca y Aurelio Martínez Benito. Edt.: Taurus. Madrid.

Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1983): La novela. Edt.: Ariel, 3ª edición. Barcelona.

Bousoño, C. (1970): Teoría de la expresión poética. Edt.: Gredos. Madrid.

Cioranescu, A. (1954): Estudios de literatura española y comparada. Edt.: Universidad La Laguna-Secretariado de publicaciones. Tenerife.

Cioranescu, A. (1964): Principios de literatura comparada. Edt.: Universidad La Laguna. Tenerife.

Chizevski, D. (1983): Historia comparada de las literaturas eslavas. Edt.: Gredos. Madrid.

Urişin, D. (1984 a): <<Specific Interliterary Communities>>, en Neohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum, XI, 1, pgs. 211-221. Budapest.

Urişin, D. (1984 b): Theory of Literary Comparatistics. Edt.: Veda. Bratislava.

Forster, E.,M. (1971): Aspectos de la novela. Edt.: Universidad Veracruzana. México.

Guillén, Cl. (1985): Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Edt.: Crítica. Barcelona.

Gullón, R. (1980): Espacio y novela. Edt.: Antoni Bosch. Barcelona.

López Casanova, A. y Alonso, E. (1982): Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual). Edt.: Bello. Valencia.

Neupokoeva, I. (1973): << Dialectics of Historical development of National and World Literature>>, en Neohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum, I, 1-2, pgs. 115-130. Budapest.

Pichois, Cl. y Rousseau, A.M. (1969): La literatura comparada. Edt.: Gredos. Madrid.

Sötér, I. (1974): <<Of The Comparatist Method>>, en Neohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum, II, 1-2, pgs.9-30. Budapest.

Tamayo Pozueta, F.J. (1984): El estilo en la obra de Luis Martín-Santos. La espacialidad narrativa en "Tiempo de silencio". Edt.: Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

VI.4.- HISTORIA DE LA LITERATURA

Albornoz, A.; Criado de Val,M.; et alii (1987): El comentario de textos 2: De Galdós a García Márquez. Edt.: Gredos. Madrid.

Ambrière, M. (1990): Précis de Littérature Française du XIX siècle. Edt.: PUF (Presses Universitaires de France). Paris.

Amorós, A.; Sobejano, G.; et alii (1989):El comentario de textos 3: la novela realista. Edt.: Castalia. Madrid.

Barroso Gil, A. et alii. (1980): Introducción a la literatura española a través de los textos (vol. s.XVIII-XIX). Edt.: Ediciones ISTMO. Madrid.

Bezzola, R.R. (1956): Histoire des littératures. Edt.: Gallimard. París.

Brunel,P.; Bellenger,Y.; et alii (1986): Histoire de la Litterature Française: XIX et XX siècle. Edt.: Bordas. Paris.

Carbonell, A.; Espadaler, A.M.; Llovet, J.; Tayadella, A. (1979): Literatura Catalana. Dels inicis als nostres dies. Edt.: Edhasa. Barcelona.

Fuster, J. (1979): Literatura Catalana Contemporànea. Edt.: Curial. Barcelona.

García López, J. (1968): Historia de la Literatura Española. Edt.: Vicens-Vives. Barcelona.

Molas, J; Massot i Muntaner, J. Dir (1979): Diccionari de la literatura catalana. Edt.: Edicions 62. Barcelona.

Riquer, M.; Comas,A.; Molas, J. (1986): Història de la Literatura Catalana. Vol. 7 (estudios de A. Tayadella y E. Cassany, después ordenados individual-mente en el apartado VI.2 y en VI.5 de esta Bibliografía). Edt.: Ariel. Barcelona.

Riquer,M.; Valverde, J.M. (1994): Historia de la Literatura Universal. Edt.: Planeta. Barcelona.

Rodríguez Marín, R. (1985): La novela en el S.XIX. Edt.: Playor. Madrid.

Shaw, D.L. (1980): Historia de la literatura española Vol. 5: <<El siglo XIX>> Edt.: Ariel, 6ª edición. Barcelona.

Tasis,R. (1954): La novela catalana. Edt.: Sagitari. Barcelona.

Zavala, I.M.: (1992): <<Romanticismo y Realismo>>, en Historia y Crítica de la Literatura Española de F. Rico, Vol. 5. Edt.: Crítica. Barcelona.

VI.5.- CRÍTICA LITERARIA

Alas, L. -Clarín- (1972):Teoría y crítica de la novela española, edición de S. Beser Edt.: Laia.Barcelona.

Anderson, F. (1985): Espacio Urbano y Novela: Madrid en <<Fortunata y Jacinta>>. Edt.: José Porrúa Turanzas,S.A. Madrid.

Ayala, Fº. (1960): <<Sobre el realismo en literatura, con referencia a Galdós>>, en Experiencia e invención, pgs. 171-203. Edt.: Taurus. Madrid.

Baquero Goyanes, M. (1970): <<Perspectivismo irónico en Galdós>>, pgs.250-252. Cuadernos Hispanoamericanos, LXXXIV. Madrid.

Barrière, P. (1928): Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique. Faculté des Lettres de L'Université de Paris. Paris.

Bensoussan, M. (1976): <<L'estructura de la cèl.lula familiar en les novel·les de Narcís Oller>>. Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, pgs. 349-368. Edt.: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

Blanco Aguinaga, C. (1978): <<Entrar por el aro: restauración del "orden" y educación de Fortunata>>. La historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós. pgs. 49-94. Edt.: Nuestra cultura, Madrid.

Bly, P. A. (1977): <<Fortunata and nº11 Cava San Miguel>>, pgs. 31-48. Hispanófila nº 59.

Bonet, L. (1977) : <<Luces de la ciudad. Notas sobre la aparición de la metrópoli capitalista en la narrativa de N.Oller>>, pgs. 397-444. Anuario de Filología. Edt.: Universidad de Barcelona, III. Barcelona.

Bonet, L. (1983): Literatura, regionalismo y lucha de clases: Galdós, Pereda, N.Oller y Ramón D.Peres. Edt.: Universitat de Barcelona. Barcelona.

Bousoño, C. (1977): La poesía de Vicente Aleixandre. Edt.: Gredos. Madrid.

Casalduero, J. (1970): <<El tren como símbolo: el progreso, la clase social, la cibernética en Galdós>>, pgs. 15-22. Anales galdosianos V.

Díaz, M.M. (1970): La novelística de N.Oller, creador de la novela moderna. Urbana. Univ. of Illinois.

Gilabert, J. (1971): La obra de N.Oller y la novelística española del S.XIX. Seattle. Washington Univ.

Gilabert, J. (1977): Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del siglo XIX. Edt.: Ediciones Marte. Barcelona.

Gilabert, J. (1979): <<La febre d'or de N.Oller y Miau de Galdós: dues visions de la realitat social a l'Espanya del segle XIX>>. Estudis de Llengua. Literatura i cultura catalanes, Vol. I, pgs. 241-254. Edt.: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

Gullón, R. (1970): Técnicas de Galdós. Edt.: Gredos. Madrid.

Gullón, R. (1973): Galdós, novelista moderno. Edt.: Gredos. Madrid.

Gullón, A.M. (1974): <<The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in Fortunata y Jacinta>>, pgs. 51-75. Anales Galdosianos, IX.

Gullón, G. y A. (1974): Teoría de la novela. Incluye el discurso pronunciado por B. Pérez Galdós en su ingreso a la R.A.E., titulado: <<La sociedad presente como materia novelable>>. Edt.: Taurus. Madrid.

Huerta Calvo, J. (1991): Formas carnalescas en el arte y la literatura. Edt.: Serbal. Madrid.

López-Landy, R. (1979): El espacio novelesco en la obra de Galdós. Edt.: Ediciones Cultura Hispana del Centro Iberoamericano de Cooperación. Madrid.

López-Morillas, J. (1972): <<La Revolución de Septiembre y la novela española>> en Hacia el 98: Literatura, sociedad e ideología, pgs. 19-41. Edt.: Ariel. Barcelona.

Madrenas, M.D. y Ribera, J.M. (1992): <<B.P. Galdós y N. Oller: la superación de la novela realista>> en Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, pgs 403-418. Edt.: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.

Martínez-Blanco, C.M.; Ribera Llopis, J.M. y Calvín Lechuga, J.M. (1989): <<Tres ejercicios sobre interliterariedad peninsular>>, pgs. 345-362. Revista de Filología Románica Nº6. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Montoliu, M. (1948): <<L'obra de Narcís Oller: estudi crític>> en Obres Completes de Narcís Oller, pgs. XI-XXXIII. Edt.: Selecta. Barcelona.

Ortiz-Armengol, P. (1976): <<Vigencia de Fortunata>>, pgs. 42-51, Revista de Occidente, 3ª época nº3-4. Madrid.

Raphaël, S. (1968): <<Un extraño viaje de novios>>, pgs. 35-49. Anales Galdosianos, III.

Ribera Llopis, J.M. (1994-95): <<Para la creación de un lenguaje narrativo moderno>>, Nº 11-12, pgs.133-147. Revista de Filología Románica. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Risley, W.R. (1978): <<Setting in the Galdós Novel, 1881-1885>>, pgs. 23-40. Hispanic Review, XLVI. University of Pennsylvania.

Shoemaker, W.H. (1951): <<Galdós literary creativity: Don J. Ido del Sagrario>>, pgs.204-237. Hispanic Review, XIX. University of Pennsylvania.

Smith, P. (1966): <<Cervantes and Galdós: the Duques and Ido del Sagrario>>, pgs. 34-45. Romance Notes, nº8.

Sobejano, G. et alii (1989): <<Muerte del solitario: (Benito Pérez Galdós: Fortunata y Jacinta, 4ª,II,6)>>, en El Comentario de Textos,3. La novela realista, pgs. 203-254. Edt.: Castalia. Madrid. Stevenson, N.W. (1938): Paris dans la Comédie Humaine de Balzac. Faculté des Lettres de L'Université de Paris. Paris.

Tayadella, A.; Cassany, E. (1986 a): <<Els orígens de la novel.la>> en Historia de la Literatura Catalana de M. de Riquer/A.Comas/J.Molas. Vol.7, pgs. 411-436. Edt.: Ariel. Barcelona.

Tayadella, A. (1986 b): <<La novel.la realista>> en Historia de la Literatura Catalana de M. de Riquer/A.Comas/J.Molas. Vol.7, pgs. 505-542. Edt.: Ariel. Barcelona.

Tayadella, A. (1986 c): <<Narcís Oller i el Naturalisme>> en Historia de la Literatura Catalana de M. de Riquer/A.Comas/J.Molas. Vol.7, pgs. 605-668. Edt.: Ariel. Barcelona.

Utt, R.L. (1974): <<“El pájaro voló”: Observaciones sobre un leitmotif en Fortunata y Jacinta>>, pgs.37-50. Anales Galdosianos, IX.

Yxart, J. (1980): <<La febre d'or per Narcís Oller>> en Entorn de la literatura catalana de la Restauració. Edic. a cura de J. Castellanos, pgs. 191-196. Edt.: Edicions 62. Barcelona.

Zambrano, M. (1989): La España de Galdós. Edt.: Endymión. Madrid.

Zatlin Boring, P. (1978): <<The Streets of Madrid as a Structuring Device in Fortunata y Jacinta>>, pgs 13-22. Anales Galdosianos, XIII.

Zola, E. (1973): <<La novela experimental>> en El Naturalismo, del mismo autor, pgs. 31-71. Edición de Laureano Bonet. Edt. Península. Barcelona.

VI.6.- ESTUDIOS DIVERSOS

Bahamonte, A. (1981): El horizonte económico de la burguesía isabelina: Madrid 1856-1866. Edt.: UCM. Tesis Doctoral. Madrid.

Bollnow, F.O. (1969): Hombre y espacio. Edt.: Labor. Barcelona.

Caro Baroja, J. (1978): Los judíos en la España Moderna y Contemporánea. Edt.: Alianza Editorial, 2ª edición. Madrid.

Caro Baroja, J. (1974): Ritos y mitos equívocos. Edt.: Istmo. Madrid.

Cirlot, J.E. (1988): Diccionario de símbolos. Edt.: Labor. Barcelona.

De Pedro, A. (1990): Diccionario de términos religiosos y afines. Edt.: Verbo Divino, ediciones Paulinas. Madrid.

Eliade, M. (1994): El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. Edt.: Alianza/Emecé, novena reimpresión. Madrid.

Freud, S. (1966): La interpretación de los sueños, vol.I,II y III. Edt.: Alianza Editorial. Madrid.

Freud, S. (1972): Totem y tabú. Edt.: Alianza Editorial, 5ª edición. Madrid.

Freud, S. (1978): Psicoanálisis del arte. Edt.: Alianza Editorial. Madrid.

Freud, S. (1980): El malestar en la cultura. Edt.: Alianza Editorial, 6ª edición. Madrid.

Gómez Aparicio, P. (1974): Historia del Periodismo Español, de las guerras coloniales a la Dictadura. Edt.: Editora Nacional. Madrid.

Historia de España. Edt.: Historia 16. Madrid 1982. Hemos consultado los siguientes autores y artículos:

* Bahamonte, A. y Toro, J.: <<El Sexenio democrático. 1868-1874>>, Vol. 10, pgs. 7-52.

* Bahamonte, A. y Toro, J.: <<Antecedentes de la revolución de 1868>>, Vol. 9, pgs. 115-129.

* Pérez, Juan-Sisinio: <<Crisis del feudalismo y revolución burguesa>>, Vol. 9, pgs. 69-114.

* Tuñón de Lara, M.: <<Historia de España: De la Restauración al desastre colonial>>, Vol. 10, pgs. 53-94.

Jung, C.G. (1969): El hombre y sus símbolos. Edt.: Aguilar. Madrid.

Jung, C.G. (1977): Símbolos de transformación. Edt.: Paidós. Buenos Aires.

Jung, C.G. (1977): Arquetipos e inconsciente colectivo. Edt.: Paidós. Buenos Aires.

León-Dufour, X. (1988): Vocabulario de Teología Bíblica. Edt.: Herder. Barcelona.

Miller, G.A. (1972): Introducción a la psicología. Edt.: Alianza, 3ª edición. Madrid.

Ortega y Gasset, J. (1960): La deshumanización del arte: "sobre el punto de vista en las artes".pgs. 56-79. Edt.: Revista de Occidente. Madrid.

Vicens-Vives, J. (1967): Historia económica de España. Edt.: Vicens vives. Barcelona.

VI.7.- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y NO CITADA EN LA TESIS

Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990). Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. Hemos consultado los siguientes trabajos:

* Assardo, M.Roberto: <<La influencia de Madrid en tres novelas de Benito Pérez Galdós>>. Vol. 1, pgs. 45-67.

* Avilés Arroyo, E.: <<Localización y ambientes de la novela Miau de don Benito Pérez Galdós>>. Vol.1, pgs. 68-79.

* Gavira, José: <<Algo sobre Galdós y su topografía madrileña>>. Vol. 1, pgs. 134-156.

* Smith, S.; Cabrera Morán, I.: <<La representación gráfica de los enclaves del Madrid de La Fontana de Oro>>. Vol. 1, pgs. 223-267.

Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992). Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. Hemos consultado los siguientes trabajos:

* Quevedo García, F.J.: <<El espacio narrativo, medio caracterizador en Tormento>>. Vol. 1, pgs. 263-270.

* Navarro de Zubillaga, J.: <<Espacio, arquitectura y escenografía en el teatro de Galdós>>. Vol. 2, pgs. 351-374.

* Bastons i Vivanco, C.: <<A vueltas con la relación Benito Pérez Galdós-Cataluña>>. Vol. 2, pgs. 427-436.

Alonso,D.; Bousoño, C. (1951): Seis calas en la expresión literaria. Edt.: Gredos. Madrid.

Alarcos Llorach, E. (1976): Ensayos y estudios literarios. Edt.: Júcar. Madrid.

Aparici Llanas, M.P. (1980): Temática y estructura de las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós. Edt.: Universidad La Laguna-Secretariado de publicaciones. Tesis Doctoral. Tenerife.

Beser, S. (1977): << Les limitacions narratives de Narcís Oller >> en Actes del Quart Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, pgs. 333-347. Edt.: Publicacions de l'Abadia de Monserrat. Barcelona.

Beser, S. (1985): << La novel.la realista >> dins Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX-XX), pgs. 7-25. Edt.: Publicacions de l'Abadia de Monserrat. Barcelona.

Blanchot, M. (1969): El espacio literario. Edt.: Paidós. Barcelona.

Bosch, A.; Garcíaviño, M. (1973): El realismo y la novela actual. Edt.: Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Colección de bolsillo nº 16. Sevilla.

Brossa, J. (1892): <<Narcís Oller>>, pg. 356. L'Avenç, Segona època. Any IV, nº 12. Barcelona.

Cabré, N.; Gallén, E. (1980): <<Set cartes de Santiago Rusiñol a Narcís Oller>>, pgs. 29-50. Faig, nº 11, març. Manresa.

Cabré i Monné, R. (1981): <<Epistolari Benito Pérez Galdós-Josep Yxart>>, en Miscel.lània Pere Bohigas, I, pgs. 187-218. Edt.: Publicacions de l'Abadia de Monserrat. Barcelona.

Cabré i Monné, R. (1985): Epistolari Josep Yxart-Narcís Oller. Tesi doctoral. Edt.: Universitat, Centre de Publicacions, Intercanvi científic i Extensió Universitària. Barcelona.

Castellanos, J. (1982): <<Correspondència Narcís Oller-Raimon Casellas>>, pgs. 27-35. Faig, nº 19, desembre. Manresa.

Castilla del Pino, C. (1979): La culpa. Edt.: Alianza Editorial, 2ª edc. Madrid.

Castro, A. (1980): La realidad histórica de España. Edt.: Porrúa. México.

Domínguez Caparrós, J. (1990): Crítica literaria. Edt.: UNED. Madrid.

Dorsch, F. (1985): Diccionario de psicología. Edt.: Herder. Barcelona.

Eco, U. (1965): Obra abierta. Edt.: Seix Barral. Barcelona.

Eco, U. (1972): La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Edt.: Lumen. Barcelona.

Enrique Fernández, M.C. (1995): Benito Pérez Galdós y el Naturalismo. La recepción crítica de su novelística (1881-1890). Edt.: Centro de publicaciones de la Universidad de Barcelona. Departamento de Literatura Española. Tesis Doctoral. Barcelona.

Fans Sevilla, P. (1972): La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós. Edt.: Imp. Nacher. Valencia.

Gilman, S. (1985): Galdós y el arte de la novela europea: 1857-1887. Edt.: Taurus. Madrid.

Gimferer, P. (1978): Juan sin tierra: el espacio del texto. Edt.: Bosch. Barcelona.

Gullón, A. M. (1986): Fortunata y Jacinta: two stories of married women/ Translated with an introduction by Agnes Moncy Gullón. Edt.: Athens: University of Georgia Press.

Jakobson, R. (1984): Ensayos de lingüística general. Edt.: Ariel. Barcelona.

Kattan, O. (1971): <<Madrid en Fortunata y Jacinta y en La lucha por la vida>>, pgs. 546-578. Cuadernos Hispanoamericanos, nº 252. Madrid.

Lázaro Carreter, F. (1976): ¿Qué es la literatura?. Edt.: UIMP. Santander.

Lázaro Carreter, F. (1980): Estudios de lingüística. Edt.: Crítica. Barcelona.

Machado, A.M. (1981): Literatura portuguesa, literatura comparada, teoría da literatura. Edt.: 70. Lisboa.

Martin i Marty, L. (1992): Barcelona a la narrativa de Narcís Oller. Edt.: Agrupació per al Foment de la Cultura Catalana. Barcelona.

Martínez Estrada, E. (1964): Realidad y fantasía en Balzac. Edt.: Juventud. Madrid.

Molas, J. (1982): <<Notas per a un pòrtic>>, pg. 11. Faig, nº19, desembre. Manresa.

Nunes Alonso, M. (1985): "L'Escanyapobres" de Narcís Oller: indagacions sobre la pluralitat d'un text. Universitat de Barcelona. Tesina. Barcelona.

Ortega y Gasset, J. (1990): Meditaciones del Quijote. Edición de J. Marías. Edt.: Cátedra. Madrid.

Ortega y Gasset, J. (1988): Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas). Edición de E. Inman Fox. Edt.: Clásicos Castalia. Madrid.

Ortiz-Armengol, P. (1987): Apuntaciones para "Fortunata y Jacinta". Edt.: Editorial de la Universidad Complutense. Madrid.

Ortiz Cebero, C., et alii (1995): Seis lecturas bajtinianas de "Fortunata y Jacinta". Edt.: J. García Verdugo. Madrid.

Ortiz-Landázuri Busca, M.G.(1987): Descripció i anàlisi de la biblioteca de Narcís Oller i Moragas. Universitat de Barcelona. Tesina. Barcelona.

Palau, M. (1893): <<La febre d'or>>, pg. 295. Revista Contemporànea, gener-març. Barcelona.

Pla, C. et alii (1987): El Madrid de Galdós. Edt.: El Avapiés. Madrid.

Paris, J. (1979): El espacio y la mirada. Edt.: Taurus. Madrid.

Paz, O. (1979): In/mediaciones. Edt.: Seix Barral. Barcelona.

Paz, O. (1969): Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. Edt.: Joaquín Mortiz. México.

Pérez Saldanya, M. (1993): Dotze anys d'investigació: Tesis i tesines sobre Llengua i Literatura catalanes (1981-1992). Edt.:Universitat de València. Servei de publicacions. València.

Porcel Ramos, C. (1972): "L'Argent" de Émile Zola y "La febre d'or" de Narcís Oller. Tesis de Licenciatura. Universitat de Barcelona. Barcelona.

Prieto, A. (1975): Estudios de literatura europea. Edt.: Narcea. Madrid.

Rodríguez Puértolas, J. (1975): <<Fortunata y Jacinta: Anatomía de una sociedad burguesa>>, en Galdós: burguesía y revolución, pgs. 13-59. Edt.: Turner libros. Madrid.

Sainz de Robles, F.C. (1967): El Madrid de Galdós o Galdós, uno de los "cuatro grandes", no madrileños, de Madrid... Edt.: Instituto de Estudios Madrileños; CSIC, Aula de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. Madrid.

Sardà, J. (1914): <<Narcís Oller-La febre d'or>>, pg. 294. Obras Escogidas. Serie Castellana, I. Barcelona.

Sarramía, T. (1982): <<Color, ritmo y poesía en Sor Sanxa de Narcís Oller>>, en Actes del Segon Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica, pgs. 197-209. Edt.: Publicacions de l'Abadia de Monserrat. Barcelona.

Sartre, J.P. (1950): ¿Qué es la literatura?. Edt.: Losada. Buenos Aires.

Schraibman, J. (1960): <<Los sueños en Fortunata y Jacinta>>, pgs. 1-18. Ínsula, nº 166. Madrid.

Schraibman, J. (1974): <<Releyendo Fortunata y Jacinta>>, pgs. 41-55. Anales galdosianos IX.

Tayadella, A. (1982): <<La novel·la en català de 1862 a 1882. Catàleg.>>, pgs. 82-91. Faig, nº 19, desembre. Manresa.

Tayadella, A. (1985): <<Quinze cartes de Felip B. Navarro a Narcís Oller. A propòsit dels inicis del naturalisme a Catalunya>>, en Homenatge a Antoni Comas, pgs. 479-536. Universitat de Barcelona.

Todorov, T. (1971): Literatura y significación. Edt.: Planeta. Barcelona.

Todorov, T. (1971): Teoría de la literatura. Textos de los formalistas rusos. Edt.: Signos. Buenos Aires.

Yates, A. (1979): "Vilaniu" dins la trajectòria literària de N.Oller Actes del Quart Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, pgs. 369-384. Edt.: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

Yates, A. (1981): Una generació sense novel·la?. Edt.: 62. Barcelona.

Yates, A. (1982): <<La Papallona i el seu moment cultural>>, pgs. 70-77. Serra d'or, desembre.

Yates, A. (1982): <<Sobre la 'fortuna' de Narcís Oller>>, en Faig, nº 19, desembre, pgs. 72-79. Manresa.

Zahareas, A. (1968): <<El sentido de la tragedia en Fortunata y Jacinta>>, pgs. 25-34. Anales Galdosianos, III.

Zamora Vicente, A. (1968): <<La realidad esperpéntica>> en Aproximación a "Luces de bohemia" Edt.: Gredos. Madrid.

Zweig, S. (1965): Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoiewski. Edt.: Juventud. Madrid.